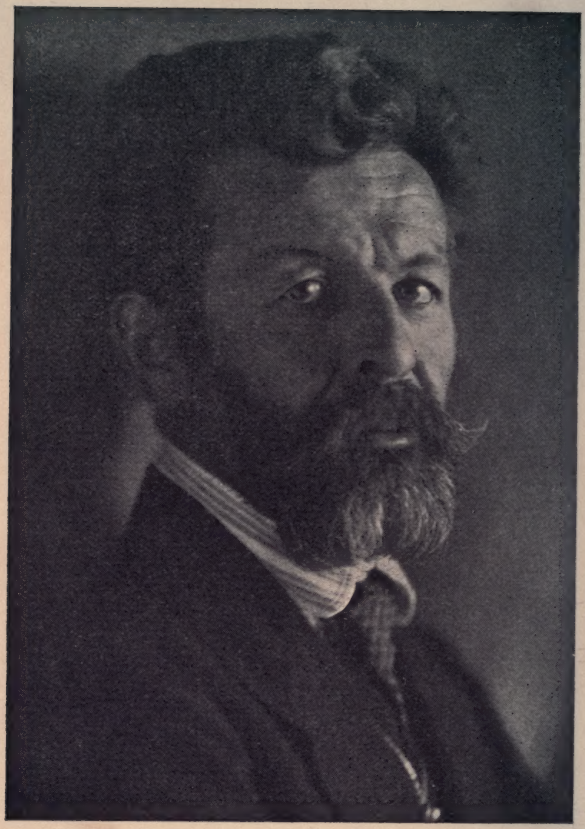
3 1761 06354059 5

HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

420
1



Dehmel.

LG
D3227
.YL

RICHARD DEHMEL

VON

EMIL LUDWIG

„Dichter kann man nicht ergründen;
seid nur, Freunde, recht erhoben!
Jede Flamme schlägt nach oben,
jeder Geist wird weiterzünden.
Durch den Rauch der Worte steigen
alle auf ins blaue Schweigen."

R. D.

44937
6-7-46

1 9 1 3
S. FISCHER · VERLAG · BERLIN

Mit dem Bilde Dehmels nach einer Photographie von R. Dührkoop und zwei Faksimilen.
Alle Rechte vorbehalten

INHALT

An Dehmel 7

I. DAS WELTBILD 11

Erste Antithese: Gott und Lucifer . . 13

Zweite Antithese: Ego et Religio . . . 16

Dritte Antithese: Bewußtsein und Ekstase 23

Synthesis: Eros 30

II. DER KÜNSTLER 39

Biologisches 41

Visionen 44

Rhythmen 49

Formen 55

Mythische Gegenwart 60

Barock 66

Der Spieler 70

Dramatisches 75

III. ZWEI MENSCHEN 83

IV. ENTWICKLUNG 101

Der Deutsche 103

Zwei Ahnherrn 110
Nietzsche 118
Von Zwanzig bis Vierzig 121
Der weise Jüngling 129
V. VENUS FANTASIA 143

AN DEHMEL

Sehn wir uns ins Auge! Nun hast du, Lucifer, die Mitte des Jahrhunderts erreicht, das zu vollenden du dir vorgesetzt. Wir Dreißigjährigen stehn vor dir, der du uns Maß und Unmaß lehrtest, Hingabe an uns selbst und an die Welt; der Rhythmen und Visionen überliefert hat, an denen wir uns entwickeln lernten. Die wir deine Söhne könnten sein, wir sollen nun dich ergründen, sollen, angetan mit Schwert und Wage, dich auf den Richtplatz der Geschichte schleppen: dich prüfen. Eine gefährliche Stunde.

„Aber wir leben!" hast du Nietzsche nachgerufen.

Wir rufen dir nichts nach, wir rufen dir zu. Denn du stehst heut in unserer Mitte wie in der Mitte deines eigenen Weges. Laß dennoch unsere Generation gewähren, auch wo sie anders fühlt. Zahle den Zoll, den du den Vorderen abgenommen. Gönne uns dein Losungswort: Sei Du! Ist es nicht auch Folge deines eigenen Wirkens, daß manches sich in uns gewandelt hat? Daß, was du von der Mitwelt fordertest, zu einem Teil den Söhnen

schon geläufig wurde? Manches, was dir Problem gewesen, ist uns deutliche Wirklichkeit. Dein Wunsch wurde Erfüllung:

„daß unsre Kinder einst einfach handeln,
wo wir noch voller Zwiespalt wandeln,
einfältig lieben oder hassen,
mit ganzem Willen die Welt umfassen,
sich heimisch fühlen selbst zwischen den Sternen
und mit jedem Feuer spielen lernen . . .
Und lebt dir ein Sohn, dann lehr' ihn mit Lachen,
aus jeder Not eine Tugend machen . . ."

*

Sehn wir uns ins Auge! Was ist gefährlicher als einen lyrischen Dichter zerpflücken? Täte man nicht besser, ihn gleich historisch einzuordnen, i. e. umzubringen?

Doch wie soll sich der Geist orientieren? Wollen wir dem Pathetiker mit Pathos, dem Rhapsoden mit Rhapsodien ins Innere leuchten? Mit Kälte will der kritische Geist sich nähern, mit Wärme gab die Seele sich hin.

Vollends vor diesem Geiste: Dehmel — der sein Erglühen stets in kalte Formen zu ergießen trachtet, vor diesem feuerflüssigen Krater, der jeden Augenblick zu Eis erstarrt, fühlen wir den Wunsch, für eine Stunde uns und ihn in ein System zu retten. Diese Natur, stets ihrer Triebe sicher, fraglos ruhend im eigenen Grundgefühle, ist doch

immer nur voll Mühe klugen Sinnes nachträglich hinter diese Triebe gekommen.

Gehn wir jetzt den Weg zurück: von der Deutung durch den Intellekt zur Betrachtung seiner impulsiven Formen. Dies Phänomen: Dehmel — bedeutet zugleich Seher und Dichter, Prophet und Künstler, Verkünder und Gestalter. Mag man es darum dem kritischen Führer verzeihen, wenn er für eine Stunde die Elemente trennt, so innig sie gesellt sind. Dann erst, mit beruhigtem Intellekte, genießen wir am Ende klar und musisch wieder, was wir am Anfang verworren gespürt.

Und hier sogleich, noch ehe wir ihn selber fassen, im Anblick solcher doppelten Sendung, tritt der Grundzug seines Wesens vor. Denn Richard Dehmel ist der Mensch, der am meisten Widersprüche in sich versöhnt. Ein Blut, bedrängt von Dualismen, ein Geist, geladen mit Antithesen, ein Herz, erschüttert von Widerspruch, — und doch ein Ganzes, völlig entspannt, seit Anbeginn wundersam geheilt. Wo ist der Schlüssel für dies Geheimnis? Wer hat den Dämon befreit?

Sein Genius, indem er ihn bändigte. Hier liegt der Grund, warum Dehmel wurde, was er zu oberst ist: Rhapsode. Nur als Rhapsode vermag er dies heiße mit dem kalten, dies hingegebene mit dem betrachtsamen Temperamente in Einen Ausdruck zu verschmelzen. Nur Künstler? Schaffe Vorbilder!, ruft immer wieder diese liebereiche Seele sich zu und umarmt die Menschheit. Was

Menschen! Schaffe Abbilder!, schüttelt sich immer wieder dieser bildnerische Geist. Gefühlskonflikte darstellen will dieser Dichter — und braucht und mißbraucht mit schöner Kälte Welt und Menschen, die er noch eben an das glühende Herz gedrückt.

Darum durchströmt ein Grundgefühl, kein Grundgedanke sein ganzes Werk. Dies Grundgefühl könnte man „Weltglück" — oder Liebe nennen. Um diese Worte in seinem Geiste durchzufühlen, gilt es, alle Wege zurückzulaufen, auf denen Dehmels Instinkte sich durchschlugen, ehe sie in die weite Rundung gelangten. Diese Kriege in seinem Inneren hat nicht etwa eine lange Entwicklung am Ende geschlichtet oder geklärt. Sie wirken in ihm kontinuierend fort. Und da dieser Dichter gern die jüngsten Objekte im Gleichnis betrachtet, so formulieren wir: Dehmels Leben läuft wie ein Motorrad: durch eine unendliche Kette von Explosionen feindlicher Triebkräfte wird es ständig erschüttert, zugleich ständig vorwärts getrieben.

I. DAS WELTBILD

„O Glück! Nun klärt sich uns die Welt,
von allem Wahrheitswahn befreit:
in jedem seligen Augenblick
enthüllt sich uns die Ewigkeit."

Erste Antithese:
GOTT UND LUCIFER

„Noch hat keiner Gott erflogen,
der vor Gottes Teufeln flüchtet."

Lucifer, mit steil gereckten, blaubrennenden Fackeln in Silber und mit Sterndiadem, eilt wie gebannt der Mutter mit dem Kinde nach, die auf dem Esel sitzt, von Mönchen, Doktoren und Rittern umgeben.

Dies Bild aus seinem Tanzspiel „Lucifer" könnte sich Dehmel, der heroische Phantast, als Wappen wählen; der bürgerliche Ästhetiker als Exlibris.

Hier tut sich das Daimonion dieser Seele auf. Von Gott und Lucifer das Widerspiel durchzieht sie seit Beginn. Im Trübsten fühlt sich dieser Geist befangen, ins Klarste steigt er immer auf. In einem seiner frühesten Verse spiegelt er sich und Dante:

„Wer sich durch eine Hölle durchgesungen,
den fragt, welch Paradies ihm endlich tagte;
doch wer an seinem Leben nie verzagte,
hat um das höchste Leben nie gerungen."

Dasselbe, in einem seiner spätesten:

„Selbst der Reinste muß erleben,
von Verführungen umtobt,
daß der Geist sein wahres Streben
an Verirrungen erprobt."

Seit er begonnen, und bis er endet: immer fühlt er „Das Tierisch-Trübe, Göttlich-Klare" gegeneinander streben. Darum hat er den Menschengeist den Bastard genannt, den einst Apollon mit dem Vampyrweibe zeugte.

„Drum sollst du dulden Mensch, dein Herz,
das so von Wünschen bangt und glüht,
wie nach dem ersten Sonnenschimmer
die graue Nacht verlangt und glüht;
und sollst in deinen Lüsten
nach Seele dürsten wie nach Blut,
und sollst dich mühn von Herz zu Herz,
aus dumpfer Sucht zu lichter Glut."

Dehmel stärkt sich an diesem Kampfe, statt sich darin zu zerreiben. Triebselig hat er sich einmal genannt. Dies Wort verklärt, weit über das Geschlechtliche hinaus, was das allzu wagnerische „brünstig" etwa trübte. Ferne, je einem Triebe zu wehren; entschlossener Verächter aller moralischen Stufenleitern; durchdrungen von der Heiligkeit der Triebe, die im unbewußten Menschen aufsteigen: so schlichtet er alle Feindschaft zwischen Sinn und Seele und kann gläubig rufen:

„Denn nicht über sich,
denn nicht außer sich,
nur noch in sich
sucht die Allmacht der Mensch,
der dem Schicksal gewachsen ist."

Das ist ein Stichwort. Dehmel, von allen Widersprüchen geschüttelt: triebselig schlichtet er sie, und statt die großen Gegenspieler: Welt und Schicksal zu bekämpfen, fühlt er sich „Gotteins mit der Welt"; vor dem Schicksal fühlt er sich geborgen, weil er ihm immer gewachsen bleibt.

Dehmel ist der typisch untragische Geist unserer Epoche.

Denn auch am Schmerz kann diese Natur, entschlossen Sinn und Seele zu versöhnen, sich niemals brechen. Also ein Optimist? Dazu hat sein Inneres zu tiefe Furchen. Also ein Platoniker? Dazu ist sein Herz zu hell. Sagen wir: ein immer williger Geist.

„Ich habe mit Inbrünsten jeder Art
mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen.
Ich steh und prüfe die bestandene Fahrt:
nur eine Inbrunst läßt sich treu ertragen:
zur ganzen Welt."

Gott und Tier: das erste der Kämpferpaare, die in Kopf und Herzen dieses Mannes nimmermüde ihre Klingen kreuzen.

Den besten seiner Zeitgenossen galt dieser Kampf als Zentrum Dehmelschen Geistes. Schwächer fühlen wir Jüngeren dies Gegenspiel und halten's

lieber mit jener Antwort, die er sich selbst durch eines Weibes Mund gegeben:

„Was ist da trüb? Ich seh nicht, was.
Wir leben, wir lieben; wie klar ist das!"

Zweite Antithese:
EGO ET RELIGIO

„Herz, vertraue deinem Triebe!
Seele, deine Weltbetrachtung
wird nur durch den Mut der Liebe
frei von Ekel, Reue und Verachtung."

Niemand müßte diesem Geiste fremder sein als Christus. Muß er ihn nicht hassen, den Feind der Triebe? Mußt du, Lucifer, nicht den verachten, der sich nur durch Tötung seiner Triebe auf zur Gottheit hob? Ist nicht, Sinn und Seele zu zertrennen, Ziel des einen? Sinn und Seele zu verschmelzen, Ziel des andern?

Und doch fühlt Dehmel sich niemand näher als grade ihm: den er, bezeichnend, stets nur Jesus nennt. Nicht müde wird er, seinen Mythos zu erforschen, ihm entlehnt er immer wieder seine Formeln: „Welche der Mächte ... dein Reich zu uns kommen lassen" oder: „Der Menschheit heiliger Geist..." oder „Mein heiliger Geist". Woher kommen solche Suggestionen? Sucht der

Dichter den Heiland aus Ungewißheit? Um sich immer neu zu blenden?

Er sieht in ihm seinesgleichen. Denn Jesus klagt sich selber an:

„Übermenschlich hab' ich mich vermessen,
und sie haben fromm gemeint:
Ich, ich lebte selbstvergessen ...

O zertrennte mich doch mein Gebet,
daß ich zwiefach lebte Wort und Taten,
Menschen menschlich irrend zu beraten,
auch dem Zweifel ein Prophet ...

Schwerter stieß ich in die weichsten Herzen:
Allen wollt ich liebend glühn,
aber meiner Mutter mach' ich Schmerzen,
und mit sehnsuchtswundem Herzen
weint um mich die Magdalenerin."

Hingabe an die Menschheit, gekreuzt vom Willen zur Macht: in diesem Christusprobleme spiegelt sich der Dichter.

Denn „Dehmels Selbstgefühl ist so groß wie sein Mitgefühl", formulierte Liliencron. Immer wieder steht es auf, dort wo es gilt, Kraft und Mitleid zu versöhnen, und das schmerzt ihn. Niemand ist egozentrischer als er, niemand zugleich weniger egoistisch. Indem er keine Lehre, nicht Gott noch Schicksal, indem er nur sich selbst mit allen Trieben als Zentrum der Welt fühlt: sieht Dehmel in jedem Nebenmenschen ein neues Zentrum, das er willig ehrt. Dehmels Religion — religio = Allverbindlichkeit — ist der Mitmensch, der sich als Gotteskind fühlt.

„Und hier steht einer, der mit tausend Händen
sich selbst wie Saat ins Weltall möchte streuen,
um tausendfach sein Dasein zu vollenden,
um tausendfach sein Dasein zu erneuen."

Hier wie fast überall repräsentiert dieser Dichter in großen Maßstäben die Grundgefühle, die die besten seiner Generation in ihrer Werdezeit bewegten. Diese „Entdeckung des Menschen", die mit ihm viele Geister vor einem Menschenalter erfüllte, — den Jüngeren ist sie fremder geworden; selbstverständlicher. Lieber spiegeln wir uns heute in seinem extensiven Machtgefühle, in seiner Lust, dem großen Strom der Triebe sich hinzugeben.

Liebe zur Menschheit, nicht zu den Menschen beschwingt ihn. Man hat dies Weltgefühl zu blasser Philanthropie herabgedeutet. Aber Dehmels Lieblingsgestalt heißt Prometheus; nicht Lincoln.

Erst durch ihr Widerspiel wird seine Menschheitsliebe interessant. Denn dieser rassigen, herrischen, dämonisch angetriebenen Natur fällt es sehr schwer, dies Ego mit dieser Religio zu versöhnen. Wenn in seinem Oratorium „Die Vollendung" der Herr der Ordnung nach dem Herrn der Kraft, wenn die Pflichten nach den Lüsten das Wort ergreifen, wenn der Geist der Ordnung singt:

„Aber allem Wechsel überlegen
thront die Freude der Glückseligkeit . . ."

dann fallen solche Verse immer ab.

Faßte man Dehmel — ganz ohne seine Schuld und nur für Augenblicke — als Moralisten: man

müßte gestehen: an dieser wichtigen Stelle ist ihm der Atem ausgegangen. Denn was besagt es im Grunde, wenn der Geist der Menschheit singt:

„Nein, mitnichten
sollt ihr verzichten
auf die Lust, sie weckt die Kraft;
aber, weil sie sonst erschlafft,
lernt euch Pflichten
draus erdichten . . .
Und so werde im Menschen die Lust
ihrer göttlichen Pflicht bewußt."

Überhaupt kann dieser triebselige Geist mit dem moralischen Problem sich nie zufrieden geben. Notwendig lautet sein Gebet:

„Und führe uns in Versuchung!"

Auch meidet er, wohl mit Bewußtsein, die ihm unverwandten Begriffe des Guten und Schlechten, und jene eine Stelle:

„Denn der Kreislauf der waltenden Mächte
will nicht das Gute, will nicht das Schlechte.
Was euch mit Willen, mit Sehnsucht erfüllt:
wie ihrs begreift, wie ihrs enthüllt,
wird es das Falsche, wird es das Rechte!"

deckt sich schließlich mit der impressionistischen Moral des Prinzen Hamlet.

Dehmels großes Ethos ist gänzlich amoralisch, und hier liegt ein Grundunterschied gegen Schiller, mit dem man ihn, sehr irrtümlich, verglichen hat. Schiller umschlang dithyrambisch die Millionen und schwärmte mit romantischer Geste von einer

Zeit, da alle Menschen Brüder werden. Dehmels Menschheitsliebe ist so wenig romantisch oder sentimental, wie er im ganzen; sie ist pantheistisch.

So erklärt sich — metaphysisch und psychologisch — auch der größere Irrtum, Dehmel sozial oder gar sozialistisch aufzufassen. Und doch ruht auf diesem Irrtum ein guter Teil von Dehmels Popularität. Wir müssen ihn widerlegen.

Ein einziges kleines Gedicht (Maifeier-Lied) könnte parteipolitisch benutzt werden, und das ist unbedeutend. Im übrigen hat sich der Dichter — offenbar um jener Fabel zu begegnen — noch zuletzt, im „Michel Michael" recht gründlich ausgesprochen: „Die Sorte Brüderlichkeit, die ist mir zu gleich und zu frei!" Dehmel ist weder Sozialist noch Anti-Sozialist, und er hat einmal einem konservativen Abgeordneten, der ihn fragte, was er nun eigentlich politisch sei, die ironische Dichterantwort gegeben: „Unter anderm auch konservativ."

Aber Dehmel ist nicht einmal sozial, im gegenwärtigen Sinne; wie etwa die Russen. Seine früheste Schwärmerei für das Symbol Berlin, wo „die Rauchfahne der Arbeit" loht, hat er höchst vernehmlich überwunden (vgl. „Michel Michael" und etwa das Gedicht „Ausschau bei Nacht". Werke II, 59). Ein sehr frühes Gedicht, „Der Bergpsalm", steht als Stimmung in seinem gesamten Werk fast allein und schließt mit dem unmelodischen Verse:

„Empor Gehirn! Hinab, Herz! Auf! Hinab!"

Diese eine Stelle — an der denn auch Verkünder und Gestalter sich nicht zu decken vermochten — wird von gewissen Seiten als Dokument seines sozialen Gewissens gedeutet. Man sollte dergleichen nicht sagen. Es ist ebenso falsch, wie Hauptmann um seiner „Weber" willen zu sozialisieren. Verkünder und Gestalter in Dehmel: sein ganzes Wesen widerspricht.

Freilich hat er ein soziales Gewissen; wie alle. Aber dieser Geist ist viel zu stark, um sich den zufällig zu seiner Zeit Unterdrückten zu verschreiben; viel zu weit, um eine Klasse zu führen. Dehmel hat kein spezielles „Mitleid" mit dem Arbeiter; er hat überhaupt kein Mitleid, er hat Mitlust. Er liebt nicht den Arbeiter, nicht einmal den Menschen; er liebt den Dämon im Menschen. Sehr bittersüß klagt es aus seinem Munde:

„Ach, wer die Menschheit liebt,
der lernt die Menschen hassen."

Der Geist der Menschheit scheint ihm grade groß genug, daß er in seinem Oratorium erscheine.

Auch als Künstler sollte ihn niemand länger in solche Dienste stellen. Dehmel will durchaus nicht sozial, er will durchaus mythisch ins Volk wirken.

Als Dichter kennt er keine Probleme, nur Gefühlskonflikte: so hat er inmitten der Erscheinungen, die ihm Erde und Landschaft, Gott und Sterne dargeboten, auch einige Dachstuben mit ihren Gefühlskonflikten gesehen und wieder dargestellt. Zuerst recht novellistisch: „Zu eng",

„Vierter Klasse"; dann die Ballade von der „Magd", im großen Rhythmus der Jahreszeiten, und den „Märtyrer". Dann das Lied vom Arbeitsmann mit dem gewitterdrohenden „Wir Volk", und endlich, rein freskal, jene große chorische Hymne, die wir mit Ehrfurcht noch einmal niederschreiben:

„Es steht ein goldenes Garbenfeld,
das geht bis an den Rand der Welt.
Mahle, Mühle, mahle.

Es stockt der Wind im weiten Land,
viel Mühlen stehn am Himmelsrand.
Mahle, Mühle, mahle.

Es kommt ein dunkles Abendrot,
viel arme Leute schrein nach Brot.
Mahle, Mühle, mahle.

Es hält die Nacht den Sturm im Schoß,
und morgen geht die Arbeit los.
Mahle, Mühle, mahle!

Es fegt der Sturm die Felder rein,
es wird kein Mensch mehr Hunger schrein.
Mahle, Mühle, mahle."

— Hoch, ernst, mit gewappneter Gebärde, die Falten des Mundes herabgezogen, alle Narben und Wildheiten des durchpassionierten Gesichtes wie erleuchtet: so stand er vor seinem hohen Katheder und sprach die schwer fallenden Verse, und mehr als tausend Arbeiter, ihm zu Füßen, spannten die Blicke, reckten die Köpfe, spitzten die Ohren nach oben. Drei Abende vorher hatte er vor literarischem Kreise rezitiert. Aber

ihn dürstete nach Tausenden; nach Arbeitern. Die ahnten nichts vom Spezifischen Gewichte seiner Künstlerschaft. Warum stürmte dennoch ihr Herz ihm zu? War es wirklich nur die Hand voll „sozialer" Gedichte, von denen er drei oder vier im Laufe eines ganzen Abends vorgetragen? Die gingen ihnen ein, freilich, das geht ihnen ein, auch wenn ein Dilettant schlechte Proletarier-Verse vorträgt. Warum folgen sie grade diesem Manne, der sie zu jeder Art von Menschen und Göttern führt, zu Dingen oft, die ihnen völlig fremd sind, als Objekt wie als Kunst?

Sein religiöses Pathos reißt sie hin, die große Hingabe dieser Seele in Brunst und Inbrunst, dieser strömende Ausgleich von Ich und Welt.

Und ich dachte: Schwarz bist du anzuschaun, wie Lucifer. Doch das Licht aus dir strahlt weiß, wie aus Michael.

Dritte Antithese:
BEWUSSTSEIN UND EKSTASE

„Gefühl treibt eins das andre fort;
o gib uns, Geist, das Fassungswort."

Der feuertrunkene Pole Przybyzewski hat einmal im Rausch Dehmel, der mit ihm zechte, den Hahnrei des Bewußtseins genannt. Müssen wir das Wort erklären? Noch aus der Verschwommenheit des Rausches blitzt es auf.

Wirklich geschieht das Unglaubliche — womit denn auch das polnische Gleichnis endet —: mitten im Liebesrausche mit der Phantasie setzt diesem Dithyrambiker sein eigenes Bewußtsein Hörner auf. Denn Dehmel — patheticus — ist zugleich Analytiker seines Gefühls. Strömt dort die rhapsodierende Leidenschaft aus ihrem Urgrund auf: hier sprudelt ihm eine kleine, kluge Zweifelquelle eigensinnig dazwischen.

Mag er immerhin „das Unbewußte" hassen, mag er „den Herren Unbewußtlern empfehlen, sich lebenslänglich chloroformieren zu lassen": das bleibt ein Witz. Der Zwiespalt hingegebenen Dichterrausches und allzu wachen, nachprüfenden Intellektes hat ihm manche Wirkung zerstört. Er kennt die Gefahr und hat in seinem Essay über „Naivität und Genie" sehr tiefe Dinge darüber gesagt. Freilich, es ist ein Unterschied, „ob man über Gefühle nachdenkt oder über die Darstellung von Gefühlen". Doch zuweilen, Lucifer, dachtest du auch über Gefühle nach: wenn du Prophet warst, nicht mehr Künstler.

„Müßt euch versenken
tief in den innern Streit,
fühlend zerdenken,
was in euch schreit.
Wies immer wühlt:
wenn ihrs zerfühlt,
seid ihr befreit.
Nur wie ihrs auslegt,
wirds euch bewußt..."

Was ist der Grund für solchen Zwiespalt zwischen Bewußtsein und Ekstase? Dehmel will alles Bewußtsein ins Triebhafte zurückleiten — und alle Triebe ins Bewußtsein erheben. Da entstehen denn zuweilen Verse von so barockem „Gefühlsgeist" wie die obigen. Allzu klug hämmert der Geist auf das Pathos. Mischt sich hierzu noch das pedantisch ordnende, systematisch deutsche Element, das Dehmel beherbergt, so wird gar ein Monstrum geboren, wie die Zeile:

„Erde, enthölle dein Himmelsblut!"

Hier läuft ein Sprung durch die Seele des Mannes und wird auf seine Dichtung projiziert. Diese Erscheinung ist typisch für alle Dichter, die sich zu sehr für Philosophen, zu wenig für reine Dichter halten; ähnlich wie Dehmel geht es darin Milton, Victor Hugo, auch Byron. Wachsein hemmt den schönen Wahnsinn, Gedanke hemmt das strömende Gefühl. Dieser Kulturspalt ist schwerer zu schlichten als jene Spaltungen der Triebe, die Tier und Gott, die Ich und Mitwelt trennen. Und weil er deutlicher ins Auge fällt, ist jeder Ahnungslose gern bereit, dem Dichter Geschmacklosigkeit vorzuwerfen. Das Unvollkommene zerrt ihr hervor, statt das Vollkommene zu lieben.

Denn hundert Male, fern von diesem Zwiespalt, mit einem himmlischen Gelächter über alle Klärung des Bewußtseins, springt, läuft, rennt der Genius über die Felder der Phantasie, ekstatisch, ungezügelt. Da funkelt das Trinklied auf: „Noch

eine Stunde, dann ist Nacht ...", da atmen abendlich Narzissen, da sinkt der Wunschberauschte nieder vor seiner ersten Königin, da reißt er noch die Nebel jener großen Elegie entzwei, in der er eben sich dreifachen Treubruchs angeklagt: denn plötzlich, aus dem Moll der Grübeleien, steigt er empor und fühlt sich hingerissen:

„.... o ja: die Erde ist voll Grauen,
doch — voll von Sonnen steht die Welt.
Raum! Raum! Brich Bahnen, wilde Brust!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
daß nicht bloß Eine Sonne lacht! ...
Zehntausend Sterne aller Enden,
zehntausend Sonnen stehn und spenden
uns ihre Strahlen in die Brust!"

Mit großem Einsatz, scheinbar unvermittelt, steigt das empor, wie der kurze steile Aufgang vom dritten in den letzten Satz der Fünften Symphonie. Solcher Aufschwung reißt überall fort: etwa in „Venus Excelsior":

„Da —: Flügel —: frei —! und an der Brust die Blume!
Schon naht der Hain mit seinem Heiligtume,
wo auch die Rosen immer grünen dürfen."

Oder gar in „Venus Urania" — das dahinrast, immer an der Klippe des Wahnsinns, bis es in der tollen Hyperbel zerplatzt:

„Wir lieben alle, —
alle Welt muß uns lieben!"

Wir legten das Widerspiel zwischen Ekstase und Bewußtsein dar, weil es zum psychischen Abbild

des Mannes gehört. Erdrücken kann auch dieser Zwiespalt seinen Träger nie. Zu stark, zu eingeboren lebt Phantasie in ihm; der kleinere, der Gedanke ist von ihm nur groß gezüchtet worden. Hierfür gibt es ein Zeugnis, deutlicher als selbst jene ekstatischen Dichtungen, in deren Abgrund noch immer ein Gedanke murmelt.

Dies Zeugnis sind seine mystischen Gedichte. Manche meinen, das tiefe Mitmenschengefühl, das ihn bewegt, entfernte Dehmel mehr und mehr von der reinen Natur; wer sich so tief ins Menschliche vergrub, verlernte das zwecklose Belauschen natürlicher Mächte, er wäre zu heiß für die Kühle des mystischen Rausches. Und man könnte wiederum auf Schiller weisen als auf ein prangendes, warnendes Beispiel. Finden sich — fragen Jene mit Mißtrauen — finden sich rein lyrische Dichtungen bei Dehmel, ohne ein wollendes Ich? Ohne ein sollendes Du? Verdirbt er uns nicht noch seine reinsten Versenkungen — etwa den „Sommerabend" — durch die plötzlich hervorbrechende Schlußzeile:

„So sei doch froh, mein Herz, in all dem Frieden!"

Sie finden sich, vollkommene. Wie verstummt dann dieser Pathetiker, wie ruht er wahrhaft am Busen der Natur; bis sich langsam Töne lösen aus dem Horchen und wie große Tropfen niederfallen.

„Morgenandacht" (Werke I, 54) mit dem pantheistischen Schlusse, oder die kurzen Gedichte:

Hoher Mittag (III, 114), Geheimnis (III, 78), Tief von Fern (I, 62) und, um eins der reinsten hinzuschreiben: Am Ufer:

„Die Welt verstummt, dein Blut erklingt;
in seinen hellen Abgrund sinkt
der ferne Tag,

er schaudert nicht; die Glut umschlingt
das höchste Land, im Meere ringt
die ferne Nacht,

sie zaudert nicht; der Flut entspringt
ein Sternchen, deine Seele trinkt
das ewige Licht."

An diesem Punkte nähert sich Dehmel den mystischen Gesichten Goethes.

„Plötzlich wird, was dunkel war,
dir von Grund aus offenbar;
und dann kannst du nicht verstehen,
daß du sonst es nicht gesehen.

Aus dem Grund der Welt durch dich
offenbart der Welt es sich;
aus der Ewigkeit geboren
bleibt es ewig unverloren."

Und nach der kalten Klarheit solcher Erleuchtung überkommt diesen Dichter das Bangen und der Schauer vor den Läuterungen durch die Träume:

„Wie mit zauberischen Händen
greifen Träume in mein Leben,
will ein altes sich vollenden,
will ein neues sich begeben.

Eine Flamme sah ich lodern
hoch und rein aus goldner Schale,
und die Flamme schien zu fodern:
wirf dein Leid in diese Schale!

Und anbetend hingezwungen
fühlt ich Gluten mich umfangen;
rauschend küßten ihre Zungen
mir die Augen, Stirn und Wangen.

Und ich fühlte hell vergehen
all mein Leid mit einem Male,
rauschend mich als Flamme wehen
selber in der goldnen Schale.

Wie mit zauberischen Händen
greifen Träume in mein Leben.
Will ein altes sich vollenden?
Will ein neues sich begeben?"

Mehr und stiller ebbt der Strom zurück.

„Eines Abends — erzählte der Dichter — kam ich in die Stadt und ging in ein Konzert. Viele Winterwochen hatte ich am Bodensee verbracht, und die beschneite Kette der Berge, die Fläche überglänzend, hatte sich wie eine Naturmelodie fest mir eingegraben. Nun tauchte plötzlich, nach langer Zeit zum ersten Male, Kunst an mein Ohr: Bach und Beethoven. Und mit einem Mal fühlte ich: Was will das alles, nach der Kette der Berge? Das Ewig-Stille ist nicht auszudrücken. Wozu ahmen wir es nach?"

Und so ergeht es ihm, wenn er im Eis der höchsten Berge steht, von Nacht umgiert, von Licht umschäumt.

Und so hat er sein und aller Bewußtsein, seine und alle Verse in sieben unvergänglichen Zeilen mit Lächeln ad absurdum geführt.

„Was sind Worte, was sind Töne,
all dein Jubeln, all dein Klagen,
als dies meereswogenschöne,
unstillbare laute Fragen.
Rauscht es nicht im Grunde leise,
Seele, immer nur die Weise:
Still, o still, wer kann es sagen?"

Synthesis:
EROS

„Schnee und Eis zerschmilzt in Lavafluten."

Einmal stand Dehmel vor den orphischen Urworten, die sein Gastfreund in den Tragebalken des Hauses eingegraben hatte. Still blickte er hinauf, Eros stand inmitten. Er sann eine Weile, nach seiner Art, und hörte nicht, was man zu ihm sprach. Er fragte: „Sollte man nicht Tyche in die Mitte rücken?" Dann aber lächelte er auf seine Art (zwischen Ungewißheit und Verklärung): „Freilich, Eros enthält sie alle." —

Ein paar hundert Entsetzte haben Dehmel als Pornographen ausgerufen. Habeant. Aber ein paar tausend Huldigende — und diese sind gefährlicher — suchen aus ihm stets nur das Geschlechtliche heraus. Nichts ist leichter, man be-

gegnet ihm aller Orten. Schon die Titel seiner wichtigsten Bücher heißen: Aber die Liebe, Weib und Welt, Verwandlungen der Venus, Zwei Menschen.

(Noch amüsanter ist ein populärer Dehmel. Man erkennt ihn — wie Schiller — an der Zitierung seiner unerheblichsten Zeilen: „Weib sein ist doch das herrlichste Los!" „Schwarz oder weiß, nur nit grau, kalt oder heiß, nur nit lau", „Ich und die Zukunft!" und „Wer glücklich ist, verdients zu sein!") —

In Eros schlichtet sich für Dehmel jeder seiner Zwiste.

In ihm verschmelzen Gott und Luzifer: „Auszuruhn am Herzen Gottes", ruft er brünstig. In ihm verschmelzen Ego et Religio, Lüste und Pflichten, Ich und Welt:

„Denn Liebe ist die Freiheit der Gestalt
vom Bann der Welt, vom Wahn der eignen Seele."

In ihm verschmelzen Bewußtsein und Ekstase.

„Immer im Zweifel zerläuft der Gedanke,
oder nur höher häuft er die Schranke
um den versessenen Geist empor.
Aber im Zaubermantel der Liebe
trägt dich der lachende Sturm der Triebe
auf vom Staub und ins Himmeltor."

Oder in seinen Lieblingsversen:

„Erst wenn der Geist von jedem Zweck genesen
und nichts mehr wissen will als seine Triebe,
dann offenbart sich ihm das weise Wesen
verliebter Torheit: die große Liebe."

Wie die Alten, denen Dehmel sonst nichts abgeborgt — die Antike ist ihm fremd wie die Ro-

mantik —, so fühlt er wieder, der erste nach hundert Jahren, das Mysterium im Geschlecht, und so wird ihm die Huldigung des Eros zum sakralen Dienste: beginnend mit der eigenen Erzeugung; erfüllt in der Geburt; wachsend mit dem Aufkeimen eigener Triebe, steigend in der Werdelust des Jünglings, der Jungfrau, des Frühlings; kulminierend im Zusammensturze der Geschlechter; neu verklärt in neuer Zeugung und Geburt der Kommenden.

In einem seiner allerersten Gedichte warf er sich zurück, appassionato:

„Ward ich durch frommer Lippen Macht
und zahmer Küsse Tausch?
Ich ward erzeugt in wilder Nacht
und großem Wollustrausch."

Ähnlich später, Largo:

„Nur durch die Pforte, durch die dich ins Leben
die Brünste stießen, kann dein Streben
brünstig zurück in den Schoß der Welt."

Hier gilt es nicht die Stufen durchzulaufen. Sie finden sich, kosmisch geordnet, in den „Verwandlungen der Venus"; trotz mancher Kluft und Störung folgt man ihm dort, als wäre er Merlin, der Wandlungsreiche.

Doch ordnungslos und reizender liegt dies alles in seinen Gedichten. War es dort Venus, die herrschte, hier ist es Eros. Als Triebkraft der Seele springt er hier empor: im Jüngling und im Mädchen, in der Jungfrau, in dem dunkel erschütterten

Nachtgebet der Braut, in jeder Entbietung und Entsagung, in Sucht, Verschmelzung, Trennung: überall strömt der freiste Trieb der Sinne neben dem zagesten Aufblick der Seele hin.

Es leuchtet ein: den willigen, triebseligen Geist, dem es im Ohre klingt:

„Nur noch Seele, nur noch Sinn,
der du bist und der ich bin ..."

ihn wie keinen andern treibt es, das Tier dem Gott in seiner Brust im Liebesstrome zu versöhnen. Wäre der Dichter nicht jener „Bastard", als den er den Menschen darstellt; wär' er vielleicht in holderer Harmonie mit sich geboren: dann glühte schwächer in ihm der Wille, sich gänzlich hinzugeben, um sich gänzlich neu zu empfangen.

Da Eros zum Erlöser seines Weltgefühles ward, muß Eros sich ins Weltall dehnen, muß sich auflösen im Kosmos. Nur das Meer erschien dem Dichter maßlos genug, es dem Grundgefühl des Menschen zu vergleichen, und er schloß seinen „Lobgesang":

„Aufrausch der Unendlichkeit
ist das Meer,
ist die Liebe."

... Wagner. Erinnert dies wirklich an Wagner? Sein Tristan will im Liebestode, Dehmels Helden wollen im Liebesleben sich selbst entströmen. Aber bei Wagner ist es tragisch-romantische Brunst; bei Dehmel gefaßte Inbrunst. Nicht im eigenwilligen Tode: im Gleichgewicht der Welt, im

„Weltglück" löst Dehmels lyrischer Charakter sich empor. Wagners Liebe ist Wollust, Dehmels Liebe ist Weltgefühl. —

Diese reine Demut im Begehren, dies herbe Mitgefühl im süßesten Durchronnensein ist wundervoll zur Form gekommen in dem Gedichte

Jesus bettelt

Schenk mir deinen goldnen Kamm;
jeder Morgen soll dich mahnen,
daß du mir die Haare küßtest.
Schenk mir deinen seidnen Schwamm;
jeden Abend will ich ahnen,
wem du dich im Bade rüstest —
oh, Maria!

Schenk mir Alles, was du hast;
meine Seele ist nicht eitel,
stolz empfang ich deinen Segen.
Schenk mir deine schwerste Last:
willst du nicht auf meinen Scheitel
auch dein Herz, dein Herz noch legen —
Magdalena?

Von Eros zur Ehe ist für Dehmel nur ein Schritt. Denn mit dem Ernste, mit dem er alle bürgerlichen Umstände zu Symbolen, sein Jahrhundert zum Gleichnis der Ewigkeit erhebt, hat Dehmel auch die Ehe ergriffen. Er setzt einen deutschen Spruch davor:

„Ehret einander,
wehret einander!"

Und dann erklingt sein Lied bald dem Ehrenden, bald dem Wehrenden. Selten stürzt er in den

eigenen Strudel: dann ergreift er doppelt den Betrachter („Wirrsal", Werke III, 61).

Wir hören seine Stimme singen:

„Seit wann du mein, ich weiß es nicht;
was weiß das Herz von Zeit und Raum!
Mir ist, als wär's seit gestern erst,
daß du erfülltest meinen Traum,

mir ist, als wär's seit immer schon,
so eigen bist du mir vertraut:
so ewig lange schon mein Weib,
so immer wieder meine Braut."

Wann immer dieser Mann von Sinnen hingerissen wird, sogleich steigt seine Inbrunst rein empor. Schildert er die Enthüllung seiner Geliebten, immer steht die nämliche Wendung:

„Still schaut sie auf, er muß die Augen schließen ...
er sieht nur, wie zwei Augen Licht ergießen ..."

In feierlichem Trauschwur hat er sein Weltgefühl von sich und seinem Weibe am schlichtesten gestaltet:

„... Ich bin der Herr dein Gott! Du sollst mich ehren:
auf meine Kraft dein ganzes Leben baun,
in jeder Drangsal selig mir vertraun,
nach keiner Zuflucht außer mir begehren ...

Denn du bist meine Welt! Dich will ich segnen ...

Und will auch dir mich weihn: will meine Fehle
durch unsern Bund entsühnen und versöhnen,
mich mit dir, in dir immerfort verschönen,
du meine Welt, du deines Gottes Seele!"

Aber noch ein anderes Paar, ein männlicher gefaßtes, trägt er im Blut: „Herr und Herrin"

(Werke III, 52). In einem seiner vollkommensten Gedichte (das die „Zwei Menschen" in nuce enthält) steht auf sechzehn Zeilen alles, was hiervon zu berichten wäre.

Grenzenlos vertraut er dem Instinkt des Weibes, unproblematisch in höchst begehrenswertem Sinn erscheint es ihm.

Ist sie da und schreitet sie fort, die Ehe: so erhebt sich gleich sein Mitmenschengefühl und zwar in bürgerlicher Art; Eros scheint zurückgedrängt. „Mit der bloßen Liebeslust — schrieb er einem Freunde — kommt man nicht weit; sie ist nur der Keim für die reife Ehe. Auch Kameradschaft und Freundschaft reichen nicht aus. Ich möchte es Spießgenossenschaft nennen. Zwei Einsame kämpfen um eine gemeinsame Welt, gegen die allgemeine, allzu gemeine Welt. Es ist ein Kampf um gegenseitige Großmut; es gilt, den edelsten Selbstsüchtigen ein heldenmütiges Beispiel zu geben."

Diesem Synthetiker, dieser Zukunftsnatur vollendet sich Ehe und Eros erst, wenn sie fruchtbar werden. Im Kinde betet Dehmel an, was Nietzsche nannte: ein aus sich rollendes Rad. Will sagen: das Symbol des Helden. Doch weiter sieht er im Kinde: Narrheit, Widersinn, holde Lüge, — das Dämonische im Naiven.

Ist das erstaunlich? Reagiert nicht das Kind simpler, gradliniger als die Großen? Und muß nicht dieser Dichter, so vieler Widersprüche sich

Herr und Herrin
~~Mann und Weib~~

Der Mann:

Da du so schön bist, darf ich dich beschwören,
errege nicht mein leicht erregtes Blut.
Da du so schön bist, kann ich dir nicht wehren,
daß deine Hand zu ~~lang~~ sehr in meiner ruht.
Da du so schön bist, muß ich dich begehren,
denn alle Schönheit ist mir freies Gut.
Da du so schön bist, will ich dich zerstören,
damit es nicht ein Andrer tut . . .

Das Weib:

Da du so stark bist, muß ~~ich dich~~ du mir beschwören,
~~beschwichtige dein aufgeregtes~~ daß du beschützen wirst mein schutzlos Blut.
Da du so stark bist, will ich dir nicht wehren,
daß deine Hand ~~zu fest~~ in meiner ruht . . .
Da du so stark bist, darfst du mich begehren,
doch meine Schönheit bleibt mein freies Gut.
Da du so stark bist, kannst du mich zerstören,
wenn dir ~~das~~ dieses nicht selbst zu wehe tut.

Verkleinertes Faksimile (1894).

bewußt, zum höchst Eindeutigen sich wenden, als wär's das Venerabile? Hier endlich sieht der Brünstige seine Inbrunst verklärt. Mit einem Male steht der ungewollte Zeuge seiner Lüste, — ein kleiner Heiliger steht da.

„Meine Kinder werden einst
oben auf dem Regenbogen spielen."

*

Beim Menschen beginnt, bei dem erneuten Menschen endet Dehmels Weltbild. Und doch ist grade, was dahinter schimmert, der unvergleichbarste Teil seines Wesens und Werkes.

Dehmels Werk erinnert an die Bildnisse des Lionardo. Wir treten davor: ein Menschenhaupt, groß, nahe, steht ganz vorn und blickt uns an, fest, undurchdringlich. Hinter ihm aber öffnet sich die Landschaft, mystisch blau; felsenreich, voll Klippen und Grüften, verdämmernd in eine unendliche Helle.

Und mehr und tiefer wenden wir den Blick, fort von jenen Augen, — der phantastischen, der magisch erblassenden Landschaft zu. Aber wie tief wir auch in sie sinken, immer bewacht uns der große Blick des nahen Menschenhauptes.

II. DER KÜNSTLER

„Künstler, die Welt ist bodenlos.
Wer kühn ist, schöpft aus tiefstem Schoß.
Wer nicht versinkt dabei, ist groß."

BIOLOGISCHES

„Das Unermeßne ist
der Kunst so eingemessen,
daß du vermessen bist,
willst du's allein ermessen."

Sehn wir uns ins Auge! Es war im Grunde ein Opfer an dein bittersüßes Herze, daß wir dich, Lucifer, zuerst bei deinen Trieben, deinen Widersprüchen aufgesucht. „Denkt ihr etwa, ich will Zuchtwahl predigen?" riefest du zu guter Stunde. „Ich will überhaupt nichts predigen! Schöne Verse machen will ich! Weiter nichts!"

Dein Ich kann manchem Vorbild sein. Dein Abbild muß allen Vorbild werden: allen, denen die deutsche Sprache poetischer Ausdruck ist. Wer sie heut meistern will, muß durch dich gehn, Sänger und Dichter! Visionär und Rhythmiker! Musiker, Entdecker du, Phantast, Merlin!

Mancher kritische Geist deiner Epoche brach sich freilich schon die Zähne aus an deinen Ideen, bis sich schließlich einer zu der Metapher verstieg: „Dehmel liebt wie ein analytischer Philosoph und philosophiert wie ein Verliebter."

Wir formulieren dagegen: Dehmel der Künstler ist dem Philosophen um so viel überlegen, als Nietzsche der Philosoph dem Künstler war. Noch kürzer: in fünfzig Jahren heißt es nur noch: Nietzsche philosophus, Dehmel poeta.

Dehmel fragt: Was ist Kunst. Seine Antwort: „Rhythmische Ausgestaltung des Lebens zu einem harmonischen Sinnbild der Welt." Oder, in Versen:

Klage und juble, Dichter,
wie du willst;
das wirkt Seele ins All,
du bist Gott.
Aber beklage nicht!
Bejuble nicht!
Nichts!
Du bist Gottes Werk;
brüste dich nicht!"

In einem Urteil über Beaudelaire — das wichtiger ist um Dehmels als um Beaudelaires willen, dem es nicht gerecht wird, — hat Dehmel geäußert: „Ich vermisse an ihm die unmittelbare Hingabe an seinen kühnen Inhalt. Seine Form hat den Takt geschulten Begreifens, nicht den Rhythmus gemeisterter Ergriffenheit." In den letzten Worten gewinnen wir eine Formel: wie Dehmel der Künstler seinem Dämon gegenübersteht: mit gemeisterter Ergriffenheit.

So drückt sich jene Versöhnung feindlicher Triebkräfte ästhetisch aus. Dehmel besaß von je die Gabe — und hat sie später gezüchtet —: die stete und kontinuierende Ergriffenheit seiner Seele grade in

ihrer Entladung zu meistern; das drängende Blut dieses heißen Herzens mit einem Ruck in Gestaltung zu vereisen; das Bild der Seele und das Bild der Welt, wann immer er es brauchte, zu petrifizieren.

So wurde Bildkraft ein Ursprung seines Dichtens, Verdichtens. Bild, nicht Gefühl ist das Primäre. Als Beispiele die Entstehung zweier berühmter Gedichte.

Längere Zeit stand auf seinem Tische eine griechische Vase, er vertiefte sich oft in die Stellung der Bacchantin. Plötzlich schreibt er: „Leih mir noch einmal die leichte Sandale . . .“

Er sah Rembrandts „Flucht der Proserpina“, und ganz gefangen von dem goldenen Wagen wünscht er den Glanz zu verdichten: „Diesen goldnen Glanz — erzählte der Dichter — schaukelte ich, sozusagen, in mir, ich weiß nicht, wie lange: bis mir eines Abends der Rhythmus hochkam. Ich sehe mich noch immer vom Abendessen aufspringen, um an meinen Schreibtisch zu laufen und wieder ein paar Zeilen hinzuwerfen. Aus der Proserpina machte ich den Apoll. Das ganze Gedicht ist also durchaus nicht aus einer Fieberstimmung entstanden, sondern kalt künstlerisch aus Bild und Rhythmus.“ Das Gedicht war „Der Bastard“ (Venus Homo).

Einiges wenige hat er, wenn das Bewußtsein schwieg, im dionysischen Rhythmus gemacht. Dann befeuerten ihn Chopins Polonäsen, und er hat dem trunkenen Freunde, der ihm das Wort vom Hahnrei des Bewußtseins zugerufen, seine pol-

nischen Rhapsodien ins Deutsche nachgedichtet, ohne ein Wort zu verstehn: nur dem Rausch, nur dem Rhythmus zu Liebe. Einen großen Teil der „Zwei Menschen“ schrieb er in wenig Wochen auf einer Nordseeinsel und ließ das meiste unverändert.

Aus Rhythmen und aus Bildern wirkt dieser Dichter sein Werk. Darum bergen Dehmels Visionen und Dehmels Rhythmen den reichsten Teil seiner Künstlerschaft.

VISIONEN

Den größten Visionär seines Jahrhunderts darf man ihn nennen. In seinem dämonischen Wesen liegt das begründet; solche Naturen sind visionenreich. Hierin (und auch an Barocke) stellt er sich neben Matthias Grünewald. Dehmel hat, was Schopenhauer die „Wahrheit des Traumes“ nennt.

Dem Dichter geht — das ist nicht erstaunlich — was er mit Augen sieht, plötzlich in seiner Symbolkraft auf. Er erzählte: „Mit achtzehn Jahren kam ich zum ersten Male aus der Fläche der Mark nach dem bergigen Süden. Da sah ich auf dem Kamme Wolken lagern. Das war mir neu, ich dachte: Hier sind ja so viele Kohlenmeiler. Aber als die Wolken zu wandern begannen, auf dem Kamm: da fiel mir ein, wie Gott vor dem Volke Israel in einer Wolke einherzog. Davon war ich erschüttert.“

Aber die meisten Visionen, die dann sein Werk

zu einem phantastischen Bilderbuche machten, sind nicht gesehen, sind rein erschaut; ihr Ursprung für uns wie für den Dichter nicht mehr zu erspüren, so wenig wie der Ursprung jener mystischen Gedichte, von denen wir gesprochen.

Nicht immer sind sie vollkommen; zuweilen beginnt das glühende Symbol zur Allegorie zu verblassen. An anderen Stellen geht die Vision nicht völlig im empirischen Ereignis auf (etwa die Zimmerleute in Venus Heroica, Werke IV, 129). Oder die große Vision verwirrt sich, etwa in „Venus Mea“ (Werke IV, 132):

> „Sein Scheitel schimmert: eine Phönixfeder
> ragt aus der Rechten steil zum Sonnenrande“;

worauf aus der Feder ein Spiegel wird, dann Siegel und Kette. Oder das gedankliche Symbol bringt die Vision um ihre Wirkung, wenn es — wie Phorkyas — am Ende von den Kothurnen steigt, um, sofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren; (etwa die Zeile: „Da liegt Jesus von Nazareth.“ Werke II, 151).

Manchmal entwickelt sie sich aus der Alltäglichkeit, meist in Form des Traumes, auch in der Prosa; höchst glaubhaft in der „Gottesnacht“.

Doch alles dies verblaßt vor dem Lichtstrom visionären Schauens.

Ich schlage auf: da sitzt der Dichter, trinkt und ruft die Freunde an, zweimal, dreimal: „Noch eine Stunde, dann ist Nacht!“ Doch plötzlich fährt er fort:

„Wächst übern Strom ein Brückenjoch,
hoch, o hoch!
Ein Reiter kommt, die Brücke kracht;
saht ihr den schwarzen Reiter noch? . . .“

Ich blättere um: da liegt er träumend vor einem Kuppelbau: dem Tempel der Erfüllung,

„und rasselnd sprang die Pforte auf.
Und grübelnd starrt' ich in die dunkle Öffnung.
Mir war, als wohnten die Milliarden Wünsche
des Erdballs drin, die ungestillten alle . . .“

Ich blättere weiter: und er steht im Kiefernforst der Heimat und blickt an den Riesenstämmen empor:

„Und Eine steht, wie eines Erdgotts Hand
in fünf gewaltige Finger hochgespalten . . .
Durch die fünf Finger geht ein zäher Kampf,
als wollten sie sich aneinander zwängen;
durch ihre Kuppen wühlt und spielt ein Krampf,
als rissen sie mit Inbrunst an den Strängen
einer verwunschnen Harfe . . .“

Ich blättere, und er steht und spricht:

„Lege deine Hand auf meine Augen,
daß mein Blut wie Meeresnächte dunkelt:
fern im Nachen lauscht der Tod.

Lege deine Hand auf meine Augen,
bis mein Blut wie Himmelsnächte funkelt:
silbern rauscht das schwarze Boot.“

Ich blättere und sehe den „Herrn der Kraft“

„von Erden zu Monden schreiten,
Samen ihn streun mit strahlender Hand:
um seine Schultern brausen die Weiten,
Sterne beglänzen ihm Haupt und Seiten,
feurige Nebel sind sein Gewand.“

Und weiter

„schreitet die Wahrheit,
deine listige Tochter,
verhüllten Wandels ihre Bahn,
die Füße im Staub,
das Haupt in Wolken,
die spärliche Leuchte
mit dunklen Fingern schützend . . .“

Und um aus hundert gleich großen Visionen Eine ganz herauszuheben, freskal wie ein Bild der Bibel, darin Gedanke und Erschautes völlig sich decken, erinnern wir an diese

Tragische Erscheinung

„In einer Wüste lagen viele Menschen,
die fast verschmachteten; sie wimmerten.
Ein schönes Mädchen nur
mit hilflos braunen Augen
litt stumm den Durst; denn gieriger als der Durst
brannte ihr seliges Mitleid.
Da trat, vom glühenden Horizont herwachsend,
ein fremder Mann vor dieses Volk;
der hob den Zeigefinger ihnen dar.
Aus der gereckten zitternden Spitze quoll
ein großer Tropfen Blut, quoll, hing und fiel,
fiel in den Sand;
verwundert sah das Volk den fremden Mann.
Der stand und stand, Tropfen auf Tropfen fiel
aus seinem Finger in den Sand;
und immer, wenn die rote Quelle troff,
erbleichte schauernd Er, sie aber staunten,
und einige ächzten: Er verhöhnt uns.
Da schrie er laut mit seiner letzten Glut:

So kommt doch, trinkt! für Euch verblut' ich mich!
Doch jenes Mädchen sprach, indes er hinlosch:
sie brauchen Wasser ...."

Wie der Dichter, was er sah, zu Visionen steigert, so steigert er die natürliche Landschaft zur psychischen Landschaft. Nur zuweilen bleibt sie ihm dann, was sie ist: Bild der Natur, in Worten nachzufühlen.

„Aus des Abends weißen Wogen
taucht ein Stern;
tief von fern
kommt der junge Mond gezogen.

Tief von fern
aus des Morgens grauen Wogen
langt der große blasse Bogen
nach dem Stern."

Da trägt er nur seine Landschaft vor; tritt zurück; verstummt.

Meist aber muß dies dialogische Gemüt dem andern sagen, was ihm die Landschaft bedeutet.

„Sieh, wie wir zu den Sternen aufsteigen!
Unsern glückstrahlenden Augen
leuchtet der Schnee der Gebirge,
bald blitzt dort unten die Sonne durch.
O! schon röten sich
Tiefen und Höhen;
durch den Rauch unsrer Atemzüge,
bis über das fernste Fünkchen dort oben
fern hinauf,
schimmert die Nacht deiner Geburt,
glänzt der Tag unsrer Himmelfahrt."

Hinter so verdichteter Landschaft steigt die Erinnerung auf an manche gemalten. Hodler („In Sehnsucht"), Puvis de Chavannes („Venus Regina"), Rubens („Venus Homo"), Marées („Eines Tages"), mögen hier nur als Exempel dienen.

Und wir setzen an den Ausgang diese wahrhaft

Ideale Landschaft

„Du hattest einen Glanz auf deiner Stirn,
und eine hohe Abendklarheit war,
und sahst nur immer weg von mir
ins Licht, ins Licht —
und fern verscholl das Echo meines Aufschreis."

RHYTHMEN

Nichts belebt diesen Dichter stärker — er hat es selbst erklärt — als Rhythmus, sei das Musik, Maschinenstampfen, Rollen der Eisenbahn. Nichts liegt ihm aber ferner, als irgend einen Rhythmus der Natur oder der Kunst „tonmalerisch" nachzuahmen.

Hier muß man ihn auch theoretisch hören, denn eben hier hemmt sein Bewußtsein nicht mehr die Ekstase, — es meistert sie. Was Dehmel Auflösung überlieferter Formen in sprachlich natürliche Rhythmen nennt, schildert er selbst an einem lustigen Beispiel. In einem Jugendgedicht hieß es:

„Ich lege eher nicht das Schwert von Händen,
bis Wunden oder Kronen mich ermatten;
und eher nicht entgürt' ich meine Lenden,
bis im Olymp ich oder bei den Schatten."

Nun steht er vor dem Opus und lacht: „So spricht doch kein Mensch!" Er setzt es in richtiges Deutsch um:

„Ich lege nicht eher das Schwert aus den Händen,
als bis mich Wunden oder Kronen ermatten;
und nicht eher entgürt' ich meine Lenden,
als bis ich auf dem Olymp bin oder . . ."

Hier bricht der kritische Dichter ab. Nicht als Verbesserung führt er diese Zeilen vor, denn so holprig würde er sie gewiß nicht lassen; nur als Beispiel seiner Forderung ungezwungenen Satzbaues. Wirklich scheint er hier eine Art Methode entdeckt zu haben, jedes künstlich Poetische in ein natürlich Dichterisches zu verwandeln. (Literarhistorisch könnte man diese Erneuerung mit jener vergleichen, die Goethe als junger Lyriker in deutscher Dichtersprache angeregt hat.)

Hält er es mit der Überlieferung, immer muß er sie weiterbilden. Den Heineschen Vers — den er, wie den Heineschen Geist, sehr früh verließ — unterbricht er durch habgierige Synkopen. Man wird sie allenthalben wiederfinden: sein trotziges Temperament drückt sich in ihnen aus. (Dehmel hat das Synkopische im Verse so durchgebildet wie etwa Schumann in der Melodik).

Beispiel: „Die Tochter der Sonne". Wäre

Heine an diese Dehmelsche Ballade gebunden, an dieselben Worte, dieselben Bilder, dieselbe erste Zeile, er könnte etwa beginnen:

Noch war Polen nicht verloren,
Warschau schwoll von Maskenfesten,
Kavaliere klirrten Sporen
vor den Damen in Palästen ...

Dehmel: „Noch war Polen nicht verloren,
Warschau schwirrte von Maskenfesten.
Die Kavaliere klirrten mit silbernen Sporen
um die Gunst der Damen in den Palästen ..."

Wo Landschaft und Stimmung es fordern, folgt ihnen der Rhythmus, unbekümmert um alles, was voraufgegangen. „Die Harfe" beginnt:

„Unruhig steht der hohe Kiefernforst ..."

und alle sieben Strophen folgen mit ihrer ersten Zeile genau diesem Rhythmus. Plötzlich setzt die letzte synkopierend ein:

„Komm, Sturm der Allmacht, schüttel' den starren Forst!"

„Evas Klage", diese wundervolle Elegie, beginnt:

„Stern im Abendgrauen,
laß dein bleich Erschauern;
laß mich endlich ruhig
heim gen Eden trauern,"

und dann wiegt sich das lange Gedicht im Gleichmaß dieses Rhythmus, wie in Wollust. Plötzlich bricht zweimal der Rhythmus der Verzweiflung durch:

„O Eden, mein Eden,
Garten meiner Träume,
warum gab mir Gott den Anblick
deiner Frühlingsbäume!"

Zuweilen läßt er — nach vielen längeren und kürzeren Zeilen — ein, zwei oder drei Silben mit einem Male fallen; wie pizzikati: „Dir wird leicht", am Schluß von „Nacht für Nacht" (Werke III, 117). Oder er fährt wie mit einem einzigen Cellostrich in seine Instrumentation, etwa mit dem einen Wort „lastet" („Um Ibsens Schatten", Werke II, 98). Ähnliches im „Trinklied", das überhaupt Dehmels rhythmische Finessen sämtlich bis ins Barock hinein wie eine Fibel umschließt.

Am klarsten tritt sein rhythmischer Impressionismus im Anblick seiner „Refrains" hervor. Bekämpft der Dichter schon ganz allgemein jede Uniformierung des Verses durch den sogenannten Blankvers und stößt überall dessen glatte Wände ein: so vergeistigt er vollends den noch viel klapprigeren Refrain, ohne ihn — wie die modernen Liederkomponisten — ganz zu meiden. Schon in Gedichten wie „Narzissen" (Werke III, 12), „Schutzengel" (III, 26), „Der gute Hirte" (III, 62) oder in „Masken" — einem seiner vollkommensten Gedichte (III, 116) — wird der übliche Refrain verwandelt. Noch deutlicher in der entzückenden

Verkündigung

„Du tatest mir die Tür auf,
ernstes Kind.

Ich sah mich um in deinem kleinen Himmel,
lächelnde Jungfrau.
Du sollst einst einen großen Himmel hüten,
Mutter mit dem Kind.
Ich tu die Tür mit ernstem Lächeln zu."

Groß geweitet tritt der Refrain auf in den „Drei Ringen"; vollkommen gewappnet in „Herr und Herrin". Hier ist er in die Form einer Fuge aufgewachsen, und auch der Musiker hat später dies Duett fugato komponiert.

Aus dem Refrain macht Dehmel Architektur.

Hinreißend hat dieser architektonische Sinn die Phantasien zweier Liebenden: „Eines Tages" gefügt (Werke III, 147): dieses schönste von allen seinen erotischen Gedichten, fürstlich gebändigt wie ein irischer Hengst, immer im Begriffe, in Wahnsinn durchzugehen, dennoch immer gehalten durch Rhythmus und Gedanken, durch refrainartige Inversion und dialektisches Raffinement. Hier — und immer, wenn Dehmel sich an natürliche Abschnitte halten kann: Morgen, Mittag, Abend, Nacht; die Jahreszeiten oder dergleichen — atmet sein formsuchender Genius auf. Da hat er sozusagen die Meilensteine der Natur, da läßt er sich los, da weiß er, das Ziel ist nicht zu überspringen.

Hoch beglänzt stehn diese achtzig Verse in der neuen deutschen Dichtung da. Wie der Morgen klingt, im Ruf des Weibes:

„Laß die Strahlen nicht verwittern,
die dem Morgenstern entsplittern.

Heute mittag muß die Erde
sich entzücken am Geschnauf
deiner wilden Siegespferde!
Auf, mein schwarzer Zaubrer, auf!"

Dann aber die ruhend strahlenden Strophen des Helden:

„Überirdisch ist die Nacht,
wo die heiligen Gesänge
meiner Sieben Schlangen tönen;
Sprich mir nicht vom Tag der Schlacht,
laß uns träumen, Zauberin,
nimm den ganzen Himmel hin ...." —

... Musik. Und wie Musik sind viele seiner Gedichte. Da steigt — wie Chopins — Dehmels „Notturno" auf; wie Brahms die „Helle Nacht" oder „Stimme im Dunkeln"; wie Schubert „Die stille Stadt"; wiederum nur zum Exempel. Darum hat er von je die Musiker angelockt; und ist es wahr, daß Dem der Preis gebührt, der sich am tiefsten in sein Volk gesungen, so ist es Dehmel, der sich diesen Preis vor allen lebenden Dichtern ersang.

Er hat über 500 Gedichte geschrieben. Und über 500 Kompositionen seiner Gedichte sind bis jetzt schon da: vom kleinsten Lied zur großen Ballade, von der Kantilene zum Oratorium, vom symphonischen Duett bis zur Märchenoper; in kaum zwanzig Jahren*.

Kein Dichter dieser Zeit hat eine ähnliche, rein musische Wirkung erregt, auch nicht Liliencron.

* Die stille Stadt ist neunzehnmal komponiert worden, Venus Mater zehnmal, Der Arbeitsmann elfmal, Helle Nacht dreiundzwanzigmal.

Ist es nun wirklich der Verkünder, — ist es nicht der Gestalter in Dehmel, dem diese reichen Wirkungen entströmen?

FORMEN

„Bin ich das selbst? Ausdruck, du nickst mir zu.
Grundsiegel — Maske — bin ich du?"

„Im Anfang war der Rhythmus": dies Credo ist dem Dichter so tief eingegraben, daß er es einmal ernstlich für möglich erklärte, durch verschieden schnelle und gefärbte Luftwirbel, denen man weiße Blüten dauernd aussetzt, bestimmte erbliche Varianten zu erzeugen; ja daß selbst jeder Stein aus Partikeln bestehe, die ein spezifischer Rhythmus zusammenhält.

Dehmel hat sich selbst einen Dichter genannt, der sich „meistens von komplizierten Impulsen anregen läßt, die er bei rhythmisch lebhaftestem Tempo in unvermutet einfachen Zusammenklang" zu setzen weiß. Er hat diese Impulse auch in unvermutet einfache Formen gezwungen.

Denn ihm ist ein besonderer Sinn für poetische Architektur zu eigen, der sich vom Aufbau einer Strophe an bis in die kunstvolle Anordnung seiner Gedichtbände erstreckt und in den „Zwei Menschen" seinen höchsten Ausdruck findet. Sehn wir von diesem Roman und von seinen Dramen ab, so sind hier vor allem die beiden Oratorien zu

nennen, die mit bedeutendem Unrecht für schwer ausgegeben werden. Durch sinnliche Gliederung und schlichte Allegorie wird hier das metaphysische Problem eindringlich, bildhaft, federleicht.

Diese beiden Chorwerke sind an Wert schwer abzuwägen. In der „Lebensmesse" fand Dehmel jenes Stichwort für sein Grundgefühl: der Mensch, der dem Schicksal gewachsen ist. Dieser Refrain würde das Werk schon formal über die „Vollendung" erheben, wenn es weniger anekdotisch wäre (die Waise, die beiden Sonderlinge); auch wird der Held nicht so deutlich wie in „Eines Tages" *.

Vollends in seiner Prosa hat Dehmel die einfachste Form gesucht.

Man fragt: Ist es nicht von vornherein absurd, daß der Rhapsode Prosa spricht? Es ist vielmehr ein erneuter Beweis für das intermittierend Gedankliche in Dehmel.

Der minder wichtige seiner Prosabände ist der Band Novellen (Werke VII), ohne die Dehmel und die deutsche Novelle unverändert bleiben würden. Nur eine monologische Stimmung — zu Unrecht Novelle genannt —: „Der Menschenkenner und sein Gleichgewicht" ist von Gewicht. Wie hier die Stimmung der Trauer um den toten Volksmann in die Melancholie von Genua — und wieder in das innere Zittern des Menschenkenners übergeht:

* Völlig ins Mythische ist erst die wunderbare „Schöpfungsfeier" erhoben, in Dehmels letztem Gedichtband („Schöne wilde Welt").

dies alles ist voll von heimlichem Rhythmus, die erzwungene Nüchternheit des Bandes ist durchbrochen, die letzten Seiten sind im Grunde Verse. Auch der „Wettlauf" ist merkwürdig, wiederum weil er keine Novelle ist, sondern visionäre Skizze. Unter den Märchen (Werke VI) scheint nur das vom Maulwurf ganz gerundet, weil dies allein in eine einfache Realität ausmündet, von der es heimlich ausgegangen und die in allen Einzelheiten märchenhaft vorbereitet wurde. Hier treibt einmal der Dichter kein Spiel mit Symbolen, nötigt uns nicht, fortwährend Bild und Deutung parallel zu verfolgen. Eine Geschichte, höchst simpel, wird erzählt: plötzlich kommt am Ende das Wort Maulwurf — und ein Märchen strahlt auf, groß wie eine Fabel. (Der „alte Wodtke" wäre ein rechtes Märchen, wär' er nur weniger breit geraten.)

Dann hat der Dichter einen Band „Betrachtungen" (Werke VIII) geschrieben: so knorplig, gründlich und schwerflüssig, daß man sie besser Traktate nennt. Schwer ringt sich hier der Gedanke zur Klarheit auf.

Dehmel weiß sehr wohl, wie alles, was er darin schreibt, nur nachträglich erklären will, was ihm der Genius längst willig eingegeben. Dies Buch ist eines der deutschesten Dokumente. Es scheint ausschließlich dazu zu dienen, daß sich ein Dichter mit sich selber auseinandersetzt. Manches ist umgebogen, übergebogen, zuweilen verbogen, und es ist amüsant zu belauschen, wie er gelegentlich seine

eigene Gründlichkeit, wie er diesen Reiterstiefel-Stil höchst zierlich ad absurdum führt. In seinem spiritistischen Dialog mit Goethe läßt er diesen auf Goetheische Manier sprechen und, da ihm dies vollkommen glückt, wird der Unterschied mit der eigenen Prosa verräterisch deutlich. Überhaupt ist dieser Dialog (über „Naivität und Genie") darum stilistisch der reinste, weil sich der Zivil tragende Dichter hier, in so hoher Gesellschaft, unwillkürlich respektvoll zurückhält. Nur hier, dialogisierend, und dort, wo er zu einer Menge spricht („Hörer und Dichter", „Der Wille zur Tat"): wo er also dem Dramatischen oder Rhapsodischen sich wieder nähert, wird seine Prosa genußreich.

An andern Stellen stört grade das, was seinem Dichterpathos so reine Strahlen gab: der Stolz des Ich, der Reiz des Neubeginnens, Weltgefühl und Ahnung, an einem neuen Anfang zu stehn. Und wenn der Kulturforscher Dehmel auf den Tisch schlägt und Erkenntnisse wünscht und logische Schlüsse will, die wir längst haben, so wird der Eindruck peinlich. „Aristoteles und Gefolge in Ehren", beginnt einer seiner Traktate, „aber wenn die Kunstwissenschaft nicht ewig leeres Stroh dreschen will, dann muß sie endlich bis auf den Grund mit dem alten Aberglauben aufräumen, als wolle oder könne die Kunst die Natur nachahmen." (Sind unsere Ästhetiker denn noch immer Naturalisten?)

Dehmel hält offenbar den Essay für eine Form, in der man Dinge zu Ende denkt. So überschätzt

und unterschätzt er gleichermaßen diese Form. Weniger starke Dichter als er haben sie sehr dichterisch durchströmen lassen; während stärkere Denker als er wohl wissen, daß man keinen Gedanken zu Ende denkt. Dehmel, vielleicht im Vorgefühle, daß er dem Gedanken nicht gewachsen sei, will ihm Gewalt antun, indem er, im Ablauf einer Stunde, mit ihm „ins Reine kommen" möchte. Je freier er sein Gefühl im Kosmos schwärmen läßt, um so härter faßt er den Gedanken an. Es ist, als erzöge er dieses schwächere seiner Kinder doppelt streng, aus Furcht, es zu sehr zu lieben.

Dennoch sollte, wer diesen Dichter ganz begreifen will, durchaus dies Buch studieren, sei es auch nur als Kommentar. Das schlimmste wäre immer noch, er legt es fort und lächelt mit Dehmels Distichon:

„Stets enteignet der Mensch sich selbst, je eigner sein Wille;
was sein innerster Trieb, äußert sich lehrhaft als Zweck."

Halten wir beim Distichon. Es leuchtet ein, daß dieser gedankenhaft irritierte Dichter das Epigramm, den Spruch wie ein Ventil anfaßt, um im Sturm ergriffener Gefühle seiner stets bereiten Logik Luft zu machen. Bedrängt vom Kampf des Bewußtseins mit der Ekstase, hält er in seinen Sprüchen gern die reine Mitte.

Hier, vor dem wachesten Denken, muß denn auch sein lyrischer Formtrieb schweigen: in allen Versformen schuf Dehmel sich Eigenheiten und verwandelte die Überlieferung, — nur nicht im

Epigramm. Alle seine Sprüche, wenn sie nicht grade Distichen sind oder sonst antiker Form sich nähern, haben die Form von Goethes Sprüchen angenommen.

MYTHISCHE GEGENWART

„Eigenes Leid und fremde Klage,
einst wird alles schöne Sage."

Rembrandt, der dunkel umwitterte Prosaist, ward nicht müde, seine Inbrunst immer wieder hinter mythischer Maske zu verbergen; er wählte vor allem die Fabeln der beiden Testamente.

Dehmel, der hellsüchtige Pathetiker, weicht dem überlieferten Mythos auf erstaunliche Weise aus.

Jener liebte das Bild der Seele im Gewande der Vergangenheit, dieser liebt es im Kleide der Gegenwart. Stofflich gemeinsam ist diesen dämonisch verwandten Geistern nur: immer wieder die Welt im Spiegel des Ich darzustellen.

Was scheint natürlicher für den Rhapsoden, für den Pathetiker, als daß er immer wieder zum Mythos griffe? Aber in vier Bänden Dehmelscher Gedichte finden sich knapp zwölf, die einen Mythos gestalten, und diese sind — wie bei Rembrandt — fast alle den beiden Testamenten entnommen; meist dem Neuen, Jesu Gestalt umkreisend. Im ganzen Umkreis seines Werkes hat Dehmel nur zweimal einen unchristlichen Mythos

dargestellt (Prometheus und Das Urteil des Paris). Daß zuweilen antike Splitter sich in christlichen Stoffen finden (Lucifer, Jesus und Psyche) ist zu bedauern, ändert aber theoretisch nichts. Doch kann und mag dieser Dichter nicht schlicht den Mythos rhapsodieren. Mit geheimnisvoller Geste wendet er ihn immer neu. Denn immer wird ihm der Mythos zur Gegenwart, sei es auch um den Preis, am Sakrosankten als ein Moderner zu freveln.

Der psychische Grund für dies ästhetische Phänomen: Dehmel ist kein Idealist. Seine pathetische Idealität darf man nicht mit Idealismus verwechseln. Er selbst hat das schlagende Wort geformt:

„Was ist ein Ideal?
Dem Weisen eine Not,
dem Helden eine Qual,
den Schwätzern Himmelsbrot."

Wie hilft sich nun dieser Zukunfts-Süchtige, der dem Vergangenen mißtraut, dieser Pathetiker des gegenwärtigen Lebens? Denn er braucht mythische Komplexe; er wäre denn kein Pathetiker.

Dehmel wandelt sich die Gegenwart selbst zum Mythos. Das macht ihm manchen Feind. Mit heiligem Eifer, aus ethischem Starrsinn führt der Dichter einen ästhetisch aussichtslosen Kampf, dessen Motiv etwa die Worte des Pylades beschreiben:

„. . . . Wir möchten jede Tat
so groß gleich tun, als wie sie wächst und wird,
wenn jahrelang durch Länder und Geschlechter
der Mund der Dichter sie vermehrend wälzt."

Dehmel schließt: Alle Kunst, die „Selbstzweck" ist, bleibt unfruchtbar; l'art pour l'art ist ein „echter Auswuchs einer Zeit voll prätentiöser Parvenüs, die es sehr nötig haben, vornehm zu tun." (sic!). Die Gestalten der Kunst müssen Vorbild werden, Volkseigentum, Symbol: so sehr, daß sie das Volk auch fühlt, ohne sie zu kennen (Achilleus, Faust, Don Juan).

Diese ästhetische Überzeugung ist nur ein Korrelat seiner ethischen: wie sich die Dichterseele ganz in die Welt auflösen möchte, so will sie ihr Werk ganz ins Volk auflösen. Weil dieser Visionär im Alltäglichen das Ewige schaut, will er, daß es auch die Andern, daß sie es heut, sogleich als das Ewige empfinden. In 300 Jahren — meint er, und wir zweifeln — wird Tolstois Name, werden Strindberg und Ibsen so mythisch, so rein dichterisch wirken, wie heute schon Napoleon. Also setze ich ihre wirklichen Namen in den Glanz meiner unwirklichen Rhapsodien; sub specie aeternitatis.

Ein Rest von sogenanntem „Naturalismus" (von dessen Zeitgenossenschaft man auch dem jüngeren Dehmel wahrlich nicht viel anmerkt) mag diesen Irrtum in ihm pflegen helfen. Dennoch wäre er wohl romantisch genug, jene Namen zu verschweigen, wenn sie Meyer und Müller hießen.

Ein Lieblingswort, das er durchaus mythisch empfunden wissen will, das ist Berlin. Wird je Berlin von mythischem Fluidum umrauscht sein, wie Rom und wie Athen? Warum Madrid?

Warum nicht London? Warum nicht Magdeburg? Warum kann Paris sogar ekstatisch gesungen werden (in „Louise“ von Charpentier) und wird stets wirken, als wär' es Bagdad oder Ninive? Ob solche Namen dichterisch wirken oder modern, liegt häufig mehr am Klange als am Alter, liegt in ihrem Rhythmus mitbegründet und in der Stimmung um sie her.

Darum gelingt dem Dichter, was er als mythische Gegenwart empfunden wissen will, doch nur zuweilen; etwa in der Stelle der „Venus Occulta“:

„Nur auf deinen schwarzen Haaren
flimmern noch die Purpurfunken
deines Hutes aus Paris,
rot wie unsre Lippenpaare . . .“

In diesem Gedicht ist alles phantastisch umhüllt; das ominöse „Berlin“, das in ein früheres Gedicht wie eine Klingel fuhr, wird verschwiegen und durch ein einziges Wort zum Mythos erhoben:

„Diese tote Stadt ist Babel,
und ihr blasser Dampf umspinnt
eine tausendjährig trübe Fabel.“

Ebenso müht sich Dehmel um die poetische Reinigung und Erhebung moderner Errungenschaften, Werkzeuge, Fahrzeuge. „Eine Seefahrt — argumentiert er — kam dem Homer hörenden Griechen nicht romantischer vor als uns eine Gletscherpartie; der ehern dröhnende Rennwagen nicht poetischer als uns das stählern

blitzende Zweirad." Nun, Seefahrt und Rennwagen waren Hunderte von Jahren alt, als Homer sie besang. Und doch macht es auch hier nicht das Alter allein. Immer war der Rennwagen dem Griechen Symbol, wie uns das Schwert noch heute; aber das Fahrrad erinnert uns ausschließlich an Depeschenboten. Freilich können Dinge mythisch werden, die noch ganz neu sind: das Flugzeug wird gleichsam mythisch geboren; die Dampfmaschine erarbeitet sich diese Ehre nie und wird nicht einmal romantisch werden wie die Post der Guten Alten Zeit.

In der Ballade vom Bergmann — „Ein Märtyrer" — stehn die neuen Worte Wahlruf und Genosse prachtvoll da: weil sie von Natur poetisch sind. Dagegen muß es jeden — den Naivsten wie den Raffiniertesten — gründlich stören, wenn im „Lucifer" nach der Mutter Gottes, nach Venus, Thanatos, Saturn, zwischen Faunen und Mönchen, eine Gruppe moderner Arbeiter den pantomimischen Aufzug beendet oder wenn ein quasihistorischer Zug von Soldaten nach Söldnern, Landsknechten und anderen mythisch gewordenen Masken zum Schluß Uniformen des zwanzigsten Jahrhunderts vorführt.

Zur Poetisierung solcher Dinge gehört eine gewisse Eleganz, die Dehmel nicht besitzt. D'Annunzio — zuweilen auch Liliencron — ist imstande, das modernste Gerät derart für den poetischen Salon zu erziehen, daß es im Kreise der ehr-

würdigsten, weißbärtigsten Requisiten mit metaphysischer Verbeugung anständig auftreten kann.

Tief in seinem Innern liegt dieser Selbstbetrug des Dichters begründet. Dehmel ist so gewohnt, sich selbst mit allem Weltgefühle den andern hinzugeben, daß es ihm entgehen muß, wie viel stumpfer seine Hörer die gemeinsame Gegenwart begreifen. Dichterschicksal.

Nach solchen Irrtümern muß er auch die Tugenden seines edlen Eigensinns ernten. Manche Gestalten des letzten Jahrhunderts vermag er mythisch so zu durchfühlen, mit solcher Sprachkraft zum Mythos aufzurufen, daß sie, kaum ins Grab gesunken, noch lebend wie sagenhafte Wesen der Vorzeit vor uns stehn.

Napoleon glich, als er lebte, schon einer mythologischen Figur; so stellten ihn bereits zu seiner Zeit die Dichter dar. Rembrandt ist es seit langem, Goethe wird es eben jetzt, und Nietzsche erreicht Dehmel auf dem Umweg über die poetische Zarathustra-Maske. Dem Bismarck aber hat er, noch da er lebte, die großen Abendglocken nachgeläutet. Im Sturmwind hebt der Dichter das Ereignis seiner Absetzung zum Mythos empor: dunkle Glocken umringen den Sohn der Macht:

„Immer hungrig,
tief auf nach Opfern
stöhnt der Mund der Macht....
Bismarck, graue Klippe du!..."

Ein Jahr nach Bismarcks Sturze hat er diese Rhap-

sodie veröffentlicht; geschrieben hat er sie wohl in den kritischen Tagen. Neuerdings hat er sie abermals in der „Ballade vom Volk" mythologisiert.

Und mit einem Male gewahren wir, wie nichts von allem sich vorauswissen läßt: wie die Entwickelung dem Dichter recht, dem Kritiker unrecht geben kann. Denn damals wirkte wohl auch diese Hyperbel überspannt, und man zuckte die Achsel: Ein Minister — eine graue Klippe?

Heute schon, nach zwei Jahrzehnten, besingen ihn so die Jünglinge, wie Dehmel einst den Lebenden besang.

BAROCK

Für Wagner hat Dehmel einmal, in einem Briefe, das schlagende Wort „Bastard-Barock" erfunden, „kentaurische Zwittergattung". Und seine Leidenschaft gegen Wagner mag auch der Furcht vor Verwandtschaft entspringen.

Dieser Grundgefahr jedes visionären Künstlers: barock zu werden, ist auch Grünewald, auch Dürer nicht entgangen. Darum hat jenes Wort in Dehmels Munde einen bedenklichen Untersinn. Ehe er es sichtete, war sein Werk reicher an Überspannungen und Unförmigkeiten als jetzt. Immerhin gibt auch jetzt noch „Venus Mors" dem tollsten Scheerbart an Barocke nichts nach. Dies Gedicht beginnt:

„Eine rote Feuerlilie schreitet
riesig durch die Weltennacht"

und endet:

„Eine neue Welt entrollt der toten.
Strahlend quillt sie aus dem morgenroten,
furchtbarn Siriusliebestodesbrand."

Auch jenes früh gedichtete „Heinedenkmal" — das, wie so vieles Kommensurable von Dehmel, populär geworden ist —, wo um den Krankenstuhl des Dichters Knabe, Greis und Jungfrau, Schwein, Greif und andere Utensilien versammelt stehn, möchte man sich durchaus nicht gemeißelt denken.

In einem Werk hat sich Dehmel zum Barock hin, nicht von ihm fort entwickelt. „Die Verwandlungen der Venus" waren ehemals ein längeres Gedicht. Später hat sie der Dichter zu einem ganzen Bande ausgestaltet, um darin seine „Verstrickung in die erotischen Probleme zu entwirren." Zu diesem architektonischen Zwecke hat er eine Reihe erotischer Gedichte aus ihrer schönen Isolation gelöst, verbunden, neue hinzugedichtet und nun eine dreißig Male verwandelte Venus vorgeführt. Die Folge: manche Gedichte, ehedem wunderbar einsam, wirken nun wie Nummern, um die der Kompositeur verbindende Rezitation geschlungen. Oft bemerkt man, aus wie verschiedenen Lebensepochen und Stimmungen diese Nummern stammen. Oft bleibt also die künstliche Verbindung sichtbar und nimmt dem Werk die Geschlossenheit der „Zwei Menschen", mit denen es konkurrieren möchte.

Daß wir die Beweggründe des Dichters spüren, macht den Eindruck nicht besser. Er wollte das Ganze ins Kosmische heben. Wirklich gelingt ihm hier — mit Ausnahme der Ouvertüre — dieser Aufgang vom Realistischen ins Mystische, wirklich scheint dieser nachtwachende Seher der Liebe wie mit hängenden Armen durch einen Rauchfang aus dem Keller zu den Sternen aufzuschweben. Wie wundervoll folgen manchmal drei oder vier Verwandlungen einander! Wie feierlich stehen die lateinischen Namen! Und wie barock ist dennoch diese Symmetrie aufgestellt, wie erdacht dies Labyrinth, — in dem es himmlische Täler und brausende Berge gibt.

Viel wagnerischer sind aber Dehmels Verschmelzungsgelüste. Berühmtestes Beispiel: das gefährliche Gedicht „Jesus und Psyche", Phantasie bei Klinger. Der Maler hatte diese Geister schon — mit sehr verdächtiger Gebärde — zusammengeführt; doch der Zusammenstoß erstarrte, bewegungslos blickten sie sich an. Überdies blieb das Ganze in einem tiefen Moll, das die burleske Note dämpfte. Dehmel fängt aber vor dem Bilde zu träumen an, spinnt die Mythenverschmelzung weiter — und läßt am Ende mit Zimbeln und Flöten Jesus seine Hochzeitsnacht mit Psyche feiern.

Freilich bleibt alles Barocke bei Dehmel so gelegentlich, wie es bei Wagner principium war. Und es festigt sich in solchen Augenblicken, da

man diese Künstler nahe beieinander sieht, die Erkenntnis: wie sehr Richard Wagner dem Richard Dehmel an Vielfalt des Genialischen und an wilder Brunst überlegen ist; wie sehr er ihm an Wucht des Visionären und reiner Inbrunst nachsteht.

Wo sie am nächsten verwandt erscheinen: im Erotischen sind sie grundverschieden. Denn das sind durchaus Correggios Töne, nicht Wagners, in denen Dehmel Aphroditen schildert. Und mit Correggios hold geheimen Mächten dichtet er den Zusammenstoß der Geschlechter.

Um ganz die große Kluft zu spüren, diesseits welcher Wagner noch barock, jenseits welcher Dehmel schon befreit erscheint, vergleichen wir zwei inhaltlich synonyme erotische Passagen: aus Siegfried und aus Venus Creatrix, das von allen Dehmelschen Gedichten das wagnerischeste ist.

Wagner: „Göttliche Ruhe
rast mir in Wogen;
keuschestes Licht
lodert in Gluten ...
Wie des Blutes Ströme sich zünden;
wie der Blicke Strahlen sich zehren;
wie die Arme brünstig sich pressen —
kehrt mir zurück
mein kühner Mut."

Dehmel: „Und Brust an Brust gedrängt von blendenden Schauern,
von goldenen Dunkelheiten weit umwölkt,
wiegen uns fernhintastende Schwingen
Schoß an Schoß hinüber
in die Gärten der Ewigkeit."

„Nimm, vernimm und frag' nicht viel,
tiefster Ernst wird höchstes Spiel;
sieh nur, mit dem Schmerz der Zeit
spielt die ewige Seligkeit."

Es war nur halb im Scherz, als der Dichter einmal von sich sagte: „Wenn ich noch eine gewisse Leichtigkeit des Ausdrucks hätte, wäre ich ein Genie ersten Ranges. So bin ich eigentlich nur ein geniales Monstrum."

Eine Metapher, der wir ihn überlegen wissen. Dennoch der Ausdruck einer schweren Natur, die die leichtere mit edler Eifersucht betrachtet. Jene Göttin, von der er die leichte Sandale erfleht, würde er nie seine Geliebte nennen, nur „seit ewig bist du meine Braut".

Doch ist dies nicht die dumpfe Sucht eines Nachtalben nach dem Lichte, noch ist es Strindbergs Sucht zur Heiligkeit. Aus sich heraus, für immer weg von sich in andere Gestalt, kann sich ein Mann nicht sehnen, der sich selbst so willig hingegeben lebt. In Dehmel atmet kein Wille zur Leichtheit; nur ein Wunsch.

Und so gestaltet er diesen Wunsch nicht in gedehnter Klage, nach Art der Romantiker; nur im Spiele, in Spielen. Zuweilen nämlich nimmt der Dichter seinen Visionen die großen Traumflügel ab und bindet ihnen kleine Engelsschwingen an. Kaum aber will er sie in die Luft entlassen, — da senkt

sich wieder seine Schwere auf sie nieder. Da heischt sein Formwille wieder von ihm, die phantastischen Seifenblasen einzufangen und in Erz zu gießen.

So entstehen Dehmels Pantomimen: Gebilde, entzückend an Phantastik; beängstigend an Bedeutung und Symbol; ein Problema für den Regisseur.

Dehmels Liebe zur Pantomime ist unglücklich: nicht, weil ihn die Pantomime nicht wieder liebte; nur weil sie seine besten Dichterkräfte, noch eben im Blauen schweifend, fest bindet an die Physiologie des Beleuchters, des Schnürbodens, der Versenkung.

Warum schweigst du? fragt den Dichter der Kenner, wenn er 120 Seiten „Lucifer" gelesen hat, die nichts enthalten als Regiepläne eines Spieles ohne Worte, das vorher auf 15 Seiten in holder Wirrnis und in kluger Ordnung vorgeträumt ward. Wie groß muß — schließt aber der Kenner — dein Reichtum sein, wenn du noch wortlos wirkst, deiner eigensten Kunst beraubt. „Lucifer" ist als phantastisches Barock so reizend, wie „Jesus und Psyche" gefährlich war. Mag immerhin auch hier eine goetheische Verschmelzung antiker und christlicher, sagen wir einmal: naiver und sentimentalischer Dichtung gedacht sein, — wir sehen nur ein Spiel und folgen willig. Dehmel selber würde wohl die Bedeutung dieses Spieles in die Mitte der Betrachtung rücken.

Griechische Thyrsosstäbe und der Apfelbaum des Paradieses, darwinische Affen und glorreiche Amoretten, Saturn und Thanatos, Venus, Mönche und

Lucifer: und alles gruppiert sich um die Mutter mit dem Kinde. Ein Gläubiger — Christ oder Heide, Neuplatoniker oder Monist — begänne im Theater zu zischen; der fromme Christ alarmierte die hohe Polizei, wenn er am Ende Lucifer und Venus an der Strahlenkrone der Madonna die erloschenen Fackeln neu entzünden sähe und hörte dabei einen „Chorus mysticus" die optimistische Synthese singen:

„Kyrie eleison,
Herr erbarme dich liebreich,
Lucifer!
Allerbarmerin Venus
folgt dir in das Lichtreich,
wo die Mutter mit dem Kinde thront."

Uns stören solche dogmatischen Kombinationen nur; aber sie verschwinden hinter dem phantastischen Rankewerk, das uns entzückt: Amor sitzt einsam unter dem Kreuze, den dumpfen Himmel anstarrend. Oder: Nach Lucifers Versöhnung mit Venus, wenn alle Paare müder und müder niedergesunken, kommt Saturn mit seiner Sense, die Sanduhr leuchtet. Nachtschmetterlinge flattern her und nehmen den Schlafenden die Kränze ab. Dann geht er wieder in die Finsternis, von Amor und von Thanatos geleitet . . .

In ähnlichen Formen bewegen sich „Fitzebutze", „Die Gottesnacht"; am reinsten, wenn auch minder reich „Die Völkerbrautschau". Dies Spiel — wie für Dalcroze geschaffen — ist kürzer und hat den sinnreichen Ausweg, einen unsicht-

baren Kinderchor in kleinen Versen Handlung und Deutung singen zu lassen.

Sein Sinn für Spiele hat ihn manches Lied und Spielzeug für Kinder erfinden lassen; er hat darin seine Anbetung des Kindes vor dem Kinde gleichsam verheimlicht.

In Fitzebutze (dem Traumspiel) schildert er, was Maeterlink – wohl etwas später – im „Blauen Vogel" dargestellt hat; und man bedauert, daß er nicht wie dieser in Worten gedichtet, daß er nur szenisch fabuliert hat. Von den Gedichten wirken manche berlinisch und etwas kleinbürgerlich; andere (Aurikelchen, Die Schaukel) wie unbefangene Kinderlieder; wieder andere (Das richtige Pferd) schlagen viel zu sehr ins Heinesche um, als daß sie für Kinder wären.

Am reinsten verschmilzt das Erzieherische mit dem Dichterischen im „Kleinen Held", wieder durch das Glück eines Refrains. Da faßt der Dichter die ganze Welt wie in eine Schachtel, als wäre sie die neue Melusine; man schaut hinein, drinnen bewegt es sich. Große Buben und kleine mögen hier bildhaft sehn, was es für sie zu tun gibt in der Welt. So dient es zum Sporn und zur Warnung. Denn die modernste Kinderfrage erhält hier eine mythische Antwort. Man muß sie singen, man findet gleich selbst eine Melodie. Hier ist eine Art Volkslied rein erfunden: jeder kann weiter dichten, wie er mag*.

* In der Schweiz liest man das Gedicht in manchen Schulen. Da wollen sie alle am liebsten Tierbändiger werden!

Manches sinnlos holde Kinderspiel hat dieser Geist erdacht. Einmal fiel ihm ein: in einem Kreis von Kindern schreibe jedes ein Hauptwort auf einen Zettel, der von Hand zu Hand geht; dann bilde jedes Kind aus den gesammelten Hauptwörtern rasch eine Geschichte.

Voll Andacht setzte sich der spielende Dichter zu den Kindern. Die Wörter lauteten zum Beispiel: Vogel, Fenster, Pfauenauge, Leuchtturm, Palme, Buch, Springbrunnen, Spieldose, Dichter, Kaiser. Ein Kind schrieb: „Es war einmal ein Kaiser, der hatte einen großen Garten, in dem war ein Springbrunnen, eine Palme, ein Vogel und ein Pfauenauge. Ein Dichter schrieb ein großes Buch, und in dem Buch wurde von einer Spieldose erzählt. Und der Kaiser sah zum Fenster hinaus und war frohen Mutes. In der Ferne aber sah man einen Leuchtturm."

Der spielende Dichter schrieb: „Neben dem Leuchtturm stand eine Palme. Darunter saß ein Mann und las ein Buch. Da flog ein Pfauenauge vorbei, und von dem Fenster des Leuchtturmes her kam ein Vogel und verfolgte den Schmetterling. In diesem Augenblick begann im Innern des Turmes eine Spieldose zu klingen, so entzückend wie ferner Springbrunnenklang: so daß der Mann von dem Buch aufsah, — und der Vogel verschlang den Schmetterling. Da dachte der Mann, der das mit ansah: Weil ich ein Dichter bin, möchte ich sterben wie dieses Pfauenauge;

wenn ich aber ein Kaiser wäre, möchte ich leben wie dieser Vogel."

. . . Wir lauschen noch. Wir sehn ihn noch unter den Kindern sitzen, lächelnd und einsam.

Da klingen von ferne die Stimmen der Mädchen aus „Venus Regina":

„Kannst du schweben?
Aus dem Tal der Einsamkeiten,
wo die Kräfte sich erheben,
ruft das Leben
heim zum Wettspiel die Befreiten . . . ."

DRAMATISCHES

Balladen sind Versuche des Lyrikers, sich in das dramatische Himmelreich einzuschleichen.

Und bei den Balladen fängt Dehmels dramatischer Impetus an; nicht bei seinen Pantomimen, die nur gespielte Träume sind, Visionen mit Bewegung, ohne Worte.

Was Dehmels Balladen vom Dramatischen abdrängt, ist das Stück Romanze, das in vielen steckt; etwa in der wundervollen Dichtung von der Rose, dem Falter und dem Licht. (Werke I, 16). Andres darin treibt zum Dramatischen hin, und merkwürdig oft zum Tragischen. Nirgends im gesamten Umkreis seiner Dichtung hat Dehmel, dieses antitragische Gewissen seiner Zeit, — nur in den Balladen hat er sich dem Tragischen ge-

nähert. Der Rächer, Die Buße, Die Magd, — und hier lehnt er sich auch anfangs, wie ungewiß auf ungewohntem Boden, an überlieferte Maße und Formen an.

Doch schon die Ballade vom Bergmann führt er, als der Märtyrer ertrunken ist, am Schlusse ganz in prachtvolles Dur:

„O rauher, o rauher, mein rauhes Lied!
Kein Witwengewimmer, kein Weibgestöhn!
Nach Opfern schreit der Sturm im Ried.
Doch bald: dann kommt der Frühlingsföhn,
dann schießt in Halme die junge Saat,
der Tag der Auferstehung naht!....“

Ähnlich wird er, während er eben noch Napoleons Tragödie aufrollen wollte, in dem herrlichen, „Anno Domini 1812“ unversehens ins Männlich-Siegende gerissen:

„Und es war ein großes schwarzes Heer,
und es war ein stolzer kalter Kaiser.
Aber unser Mütterchen, das heilige Rußland,
hat viel tausend tausend stille warme Herzen;
ewig, ewig blüht das Volk.“

Hinreißend entwickelt sich aus dem Gange der Handlung selbst dieser Aufstieg im „Befreiten Prometheus“.

Zuweilen rückt er — wie ein dämonisch brausender, szenisch unbekümmerter Grabbe — die Geschehnisse in ein paar Zeilen zusammen, um dann wieder ein einzelnes lyrisch auszudehnen; etwa in „Venus Homo“ (Der Bastard), unübertroffen an Gedrungenheit. Da wird in je einer Strophe ge-

schildert: Erwachen des Nachtweibes; Ankunft des Sonnenfürsten; Begattung; Geburt.

„Da kommt genaht und ist schon da
Apoll im Sonnenwagen.
Es flammt sein Blick den Baum hinan,
die Vampyrbraut genießt den Bann
mit dürstendem Behagen.
Es sehnt sein Arm sich wild empor,
vier Augen leuchten trunken;
das Nachtweib und der Sonnenfürst,
sie liegen hingesunken."

Auf diesem Höhepunkte seiner Balladen wird Dehmels große Unähnlichkeit mit Schiller aufs neue deutlich, mit dem er irrig verglichen wurde. Knüpft hier der Dichter an den Dichter an, so kann es nur die Braut von Korinth sein, die ihm vorgeleuchtet.

Wäre Dehmel nichts als der größte Balladendichter seiner Zeit: grade im Ausbau dieser Form könnte man eine Hinderung für ihn erblicken, zum Drama fortzuschreiten. Der Auftrieb zu seinem furor dramaticus muß tiefer liegen.

Dehmel, von so vielen Antithesen geschüttelt, trägt diese unwillkürlich in seine Werke; nur zuweilen löst er sie vorher auf. Oft erscheint sein kleinstes Gedicht so straff gespannt, daß es, um drei Worte vermehrt, das Grundseil zerreißen und ins Chaos stürzen würde. Solche Gedichte sind keine verkappten Balladen; vielmehr verkappte Dramen. Geladen mit dramatischer Elektrizität, wollen sie allenthalben den Bannkreis ihrer Form

zersprengen. Es sind dramatische Visionen: Geständnis (Werke I, 84), Lebewohl (II, 48), Dunkle Gewalt (III, 52), Masken (III, 116). Die dialogischen Gedichte nähern sich schon formal dem Drama: Nächtliches Zwiegespräch (III, 72), Herr und Herrin, das große Duett „Eines Tages" (III, 147) und schließlich jede einzelne der hundertundacht „Romanzen", die die „Zwei Menschen" bilden.

In 15 Zeilen rückt das „Erntelied" mit dem nämlichen Riesencrescendo an, wie die „Macht der Finsternis" in fünf Akten.

Hier sind zwei kleinste Gedichte; ein Erster Akt in acht Zeilen:

Vorspiel

„Sie ist nur durch mein Zimmer gegangen
und hat mir scheu von Träumen erzählt;
und ich habe sie mit Trost gequält
und saß und starb fast vor Verlangen.

Sie hat geträumt von meinen Händen:
sie aß von ihres Mannes Brot,
da kam ich an und drückte sie tot,
sie hielt ganz still ... Wie wird das enden ..."

Und ein Letzter Akt in vier Zeilen:

Finale

„Da hast du dich von meiner Brust gelöst.
Doch als ich fürchtete, das Fest sei aus,
hobst du mir meinen Kranz auf,
meinen Kranz auf."

Zweimal hat Dehmel die dramatische Form selber versucht. „Michel Michael" ist zwittrig

geblieben; er kommt noch von der Pantomime her, statt von der Ballade. Der Dichter möchte hier symbolischer Naturalist sein; doch er bleibt Allegoriker wider Willen. Beispiel: Man soll ihm glauben, Ekkehard und Kaiser Rotbart seien wirkliche vornehme Herren, die nur eben auf den Maskenball gehn; aber sie wirken als Geister (schon durch die Art, spukartig immer Michels letzte Worte zu wiederholen) und werden sie am Ende „Exzellenz" angesprochen, so greift vollends Unruhe Platz.

Dehmel versucht hier, das Bildhafte und das Symbolische übereinander zu komponieren; etwa wie man Zweifarben-Photographien durch Chromoplatten herstellt. Da kommt ihm der Traum dazwischen, doch selbst bei Calderon ist niemand geneigt, auf der Bühne einen Traum von der Länge eines ganzen Aktes, vollends des dritten auszuhalten. Diese Komödie, die das Widerspiel von Maske und Realität als Kunstmittel benutzen möchte, baut sich, statt auf doppelte, auf drei- und vierfache Symbolik auf; das verwirrt die Sinne.

Noch verwirrter wird die Seele. Wenn mitten in ihrer grotesken Träumerei die geträumte Frau Venus ihre schönsten Dehmelverse spricht: je schöner sie sind, um so peinlicher wird dem Hörer. Als bei der ersten Aufführung, da wir das Stück nicht kannten, die Stelle kam:

„Sag, Michel: Ist's Schmerz? — Ist's Wonne?"

da stieg manchem Freunde des Dichters ein Angstgefühl hoch.

Aber im ersten und letzten Akt tritt dieser Michel prachtvoll vor. Da ist er eine traumlos, spuklos atmende Landgestalt; die das Grauen vor der Stadt überkommt, in die es sie zieht. Schlau und tumb, in mitmenschlichem Ernste steht er da, trägt Züge, birgt Rhythmen: wie Bach, der Protestant.

Was im „Michel Michael" allegorisch zerronnen, das ist im „Mitmensch" psychologisch versponnen. Dies Drama zeigt, wie ein Lyriker, aus Furcht im Drama zu lyrisch zu werden, zu epigrammatisch werden kann. So werden die Tugenden dieses Stückes (das noch mitten in der naturalistischen Zeit des deutschen Dramas geschrieben wurde) zugleich seine Schwächen. Um den Lyriker nicht zu leidenschaftlich zu verraten, verheimlicht ihn der Dichter zu sehr. Karg wie von Hebbel, deutlich wie von Tolstoi, ist es, statt im Sinne Ibsens bürgerlich symbolisch oder Strindbergs ausgehöhlt zu werden, so spintisiert, daß keine der Wirkungen erreicht wird, die diese vier Dramatiker mit ähnlichen Dingen hervorgebracht haben.

Vier Akte sind hier deutliches Paradigma für eine Idee, die dann im fünften kalt ausgesprochen wird. Das kann nicht wirken. Dieser Konflikt: ein Mensch tötet einen andern, um einem Dritten, den er liebt — noch nicht einmal zu helfen, ist viel zu systematisch ausgerechnet; das Publikum stutzt und fühlt sich für seine Atemlosigkeit am

Schluß enttäuscht. Zudem fällt der Schuß, um den das Stück geschrieben ist, erst, als der Vorhang über dem letzten Akte sinkt, statt am Ende des vorletzten zu fallen, und die Hörer haben weder Zeit noch Raum, den Schuß zu „deuten". —

Doch kann es, im Anblick eines so großen Dichters, die Aufgabe nicht sein, seine Mißgriffe zu begründen, ohne seine Versprechungen zu erweisen.

In beiden Dramen hat Dehmel dramatische Qualitäten in solchem Grade dargelegt, daß jeder in ihm den Dramatiker errechnen könnte, der diese Qualitäten zu der Grundkraft seiner Künstlerschaft und zu den Grundkräften seines Wesens addiert. Nicht was er als Dramatiker, grade was er als Lyriker geschaffen hat, birgt ein starkes dramatisches Versprechen.

Man kann einwenden: dieser typische Rhapsode wird als solcher, als Monologiker stetig vom dialogischen Wesen des Dramas abgedrängt. Ist aber Dehmel Monologiker?

„... Und Schritt für Schritt dies dunkle Du,
es scheint von Pol zu Pol zu sausen.
Und tausend Worte hör ich brausen
und schreite stumm der Heimat zu."

In diesem Monologe liegen die dramatischen und die antidramatischen Elemente Richard Dehmels symbolisch nebeneinander. Der Widerspruch in seiner Seele drängt zum Drama, Hingebung hält ihn auf. Aber jene willige Kampfesfreude, die

sich schon vor dem Kampfe ihres trostreichen Sinnes bewußt ist: der Kämpfer und Spieler, der an Tyche glaubt, fühlt sich zum untragischen Schauspiel getrieben.

Ergreift er jemals einen Mythos, vielleicht einen biblischen, und formt ihn ohne Deutung, wie er ist: so kann das stärkste Dokument dieses Lyrikers mit einem Mal ein Drama sein.

III. ZWEI MENSCHEN

„Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften ...“

Es sind zehn Jahre, wir waren Studenten; die letzten Formeln, die wir vorgefunden, hießen Schopenhauer und Tristan. (Nietzsche war viel zu limpido für unsere zwanzigjährige Dunkelheit.)

Der Freund, der alles las und kannte, hatte schon seit längerer Zeit sonderbare Bruchstücke in einer großen, seltenen und teuren Zeitschrift verfolgt und uns anvertraut: „Dort stehen dunkle Gesänge, Zwiegesänge. Es muß etwas Großes sein. Alle Worte enden auf -ung."

Eines Tages, kaum war es erschienen, brachte er dann das Buch auf -ung. Das war in dunkelroten sonderbaren Lettern auf dickes graues Papier gedruckt. Auf dem Einband stand ein unentwirrbares Wappen. Jeder las das Buch für sich. Als wir uns auf der Straße trafen, — jeder hatte besondere Blicke und Worte, verworrene, entzückte, kühne und bange. Jeder fühlte: eine neue Formel ist gefunden.

In jugendlichem Schwunge zwangen wir sie den armen Eltern auf. Sie zischten, sie lachten, sie parodierten. Aber alle sprachen von dem Buch. Und doch war dieser geschlechtliche Roman in

ungenauen Versen — wie sie ihn spöttisch —, dieses Epos in Gesängen, wie wir es ehrfürchtig nannten, in keinem Betrachte „interessant". Eine Handlung, ziemlich abgebraucht, überdies nur schwer zu entziffern. Personen: vakant, denn die beiden Menschen, die allein das Buch erfüllten, trugen kaum jene Eigenheiten, an denen man Romanfiguren sich merkt. Alles an diesem Buch schien allgemein.

Doch noch nie war uns eine Dichtung so gereicht worden. Nummern, fortlaufende, anonyme Nummern überall. Eine kerzengerade Symmetrie befremdete, ängstigte, wirkte mysteriös. Nur ein einziges Gedicht, so zugeschnitten, war uns begegnet: das war Dante, und den kannten wir kaum.

Wie bei Dante waren hier drei Teile. Wie bei Dante — dreimal dreiunddreißig plus Eins — umschloß jeder Teil gleich viele Gesänge. Im Innern aber ging's noch symmetrischer zu. Jeder Gesang hatte gleich viel Verse. Ja, wir bemerkten (mit diesem Buche war es infernalisch bestellt): die Zahl der Verse jedes Gesanges glich der Zahl der Gesänge jedes Teiles; immer waren es 36. Vor jedem Teil standen 12 Verse als Einleitung, — das waren unversehens wieder 36.

In jedem Gesange tauchte zuerst eine Landschaft aus dem Dunkel oder auch eine Szenerie. Darin stand Mann und Weib, in modernen Kostümen. Nun erhob eines von beiden die Stimme. Bewegung. Die Landschaft kehrte für kurze

Augenblicke wieder. Dann kam die Antwort. Dann schmolz Landschaft und Gespräch zu einer inneren Bewegung zusammen. Zuletzt fielen die Worte: Zwei Menschen.

Was lag im Innern dieses verschnittenen Gartens verborgen? Die Welt zweier Liebenden. Hatten wir dergleichen nie gesehn?

Nie. Alles, was wir chaotisch durchfühlt und durchdacht, was wir in Kopf und Herzen gewälzt: zum ersten Male lag es vor uns ausgebreitet, geordnet, und wie in sanft bewegtem, immer gleichen Trabe durcheilten wir auf ebener Straße die Landschaft unserer Seele. Gebettet lag, zu beiden Seiten, eingefaßt in reine Marmorgrenzen, was bisher unwirsch in Trieben auseinander strebte. Nicht Antworten gab uns das Buch; was lag an Antworten. Jugend ist viel zu ernst, um nur zu fragen. Es gab uns Formeln — und verflachte, wie sonst Formeln pflegen, die Probleme dennoch nicht: Genius und Dämon, Eros und die Muse, Wille zur Macht und Fügung in das Schicksal, Dunkelheiten und Entzückungen des Geschlechtes, Verwirrung der Sinne, Entwirrung der Seele: alles schien in dieser Dichtung auf neue Formeln gebracht. —

Heut wirkt sie anders. Nicht weil die Kraft unserer Gefühle gewachsen — wir müssen uns, nach dem Ernste der Jugend, nur hüten, daß sie nicht kleiner werde —; nur weil der Umkreis von Erfahrung und Erkenntnis wachsen mußte. Wir erweiterten zudem die Kenntnis der Kunst, der

Dichter und dieses Dichters. Geschmack erwachte. Und wir folgten Antonios Rat: „Vergleiche dich! Erkenne, wer du bist!“

Und doch lebt dieses Werk nach einem Jahrzehnt noch immer in uns, ganz allein, ganz ohne seines Gleichen: auf einer Insel.

*

Hauptwerk. Nicht durch geniales Abweichen von den übrigen hebt es sich heraus, vielmehr durch glückliche Vereinigung der besten Züge aller früheren; somit ist es dem Kenner nicht erstaunlich.

In den „Zwei Menschen“ geht Dehmel nirgends über sich hinaus; weder neue Erkenntnisse noch eine überraschende Fabel wird man hier finden. Das Weltbild bleibt das nämliche, wie wir es aus den Gedichten abgebildet, die „Fabel“ altbekannt und ohne Bedeutung. Alles liegt auch hier begründet im Geheimnis einer wahrhaft bronzenen Form.

Schon einige Jahre vorher hatte der Dichter zwei Zwiegespräche gedichtet; sie standen in „Weib und Welt“. Sie fügten sich aus einer Landschaft, der Rede eines Weibes, Bewegung und wieder Landschaft, der Rede eines Mannes; endlich Akkord der Landschaft und der Seelen. Beide Gedichte erwiesen sich ihm nachträglich als gleich gebaut und als gleich lang.

Bald darauf, auf der Suche nach einer neuen Form für ein Epos, las der Dichter wieder diese Gedichte

— und sah plötzlich, daß er, ganz unwillkürlich, die rechte Form für das moderne Epos bereits gefunden, „die seit Goethe und Byron vergebens gesuchte".

Ebenso unwillkürlich rollte alles übrige ab. Nach dem Plane seines Romans fügte er Zwiegespräch an Zwiegespräch, unbefangen. Man hat ihm vorgeworfen, er hätte pedantisch „abgezählt". Dies wäre wohl das Schlimmste nicht. Ottaven, Distichen, Terzinen, in denen Epen sonst gedichtet werden, wollen schließlich ebenso abgezählt sein; Racine führt seine Reime von einem Akt in den anderen hinüber; die Fuge ist beinahe Mathematik, und ein vollkommenes Sonett hat Nietzsche das vollkommenste Gedicht genannt, weil es den Dichter in die engsten Fesseln legt. Was der Bourgeoisie als Pedanterie erscheinen mag, ist in Wahrheit höchste künstlerische Geschlossenheit: ein metallisches Netz.

Dehmel hat aber nie im voraus gezählt. (Später, bei Durchsicht und Niederschrift, hat er zuweilen ergänzt oder gestrichen.) Somit muß in der Form, die Tyche dem Genius reichte, ein organisches Gesetz verborgen liegen. Ein einziges Mal — erzählt er — konnte er mit einer Romanze nicht ins Reine kommen; zwei Zeilen fehlten ihr, und was er auch ergänzen mochte, nichts wuchs an. Als er dann, sehr verstimmt, noch einmal das Stück überblickte, sah er: er hatte sich bei seiner Prüfung verzählt. Und jene beiden Stücke, die er ehedem unab-

hängig von dem Roman geschrieben, konnte er, der ewig Ändernde, wörtlich in sein Werk hinübernehmen (I, 1 und I, 5).

Alle weitere Symmetrie — Ablauf der Jahreszeiten, Ablauf des Jahres zwischen den Geburten zweier Kinder — hat dieser poetische Architekt mit Willen und Bewußtsein kunstvoll aufgestellt. Auch der Titel „Roman in Romanzen" ist wohl nur des Gleichklanges wegen da. Das Ganze ist in Wahrheit eher eine Symphonie, etwa: Maestoso. — Allegro con brio; Largo. — Andante sereno. — Jeder der 108 Teile ist gleichermaßen: ein musikalisches Duo; eine psychische Landschaft; eine dramatische Szene.

Jedes Duo — älterer Form —, in dem eine Stimme der anderen mit Abwandlungen folgt, bis sie am Ende harmonisch verschmelzen, wird durch gewisse wiederkehrende Motive und durch den Refrain am Ende mit den andern verbunden. Jede Landschaft erregt, ebnet und steigert zugleich die psychische Stimmung, die selten das Primäre im Dichten gewesen sein mag. Alles ist aber so verdichtet, so risselos, das niemand mehr die Entstehung spürt, (besonders in den Berglandschaften des zweiten Teiles). Fast jede dramatische Szene beschreibt den Weg: Bewegung — Hohe Stille — Betrachtung (Besondere Beispiele: I, 14, 17, 33).

Weit mehr. Jede Romanze verschmilzt in sich völlig organisch das Duo, die Landschaft und die dramatische Szene. Und alle Stücke bilden eine

ununterbrochene Kette, jedes Glied aus dem vorigen entwickelnd. (Nur sehr selten bemerkt man die künstelnde Hand, etwa in der nicht gelungenen Romanze II, 27, Übergang zum Meere).

Hauptgrund für das Gelingen dieses Werkes: Dehmel hat den Denker und den Dichter in sich verschmelzen dürfen, wiederum nur durch das Geheimnis der Form. Denn diese Art Dialog, in seiner ganzen Struktur, mit seinen langen und kurzen Zeilen gibt Raum dem Dehmelschen Pathos und Raum seinem epigrammatischen Geiste. Alle früheren Formen, dem Strom der Landschaft, des Gefühls geöffnet, ließen nur unwirsch ein Gedachtes in sich ein. Wird aber hier ein Geistiges zwischen den zwei Menschen erörtert, so zieht sich das Pathos still in seine Landschaft zurück, während der Reden; diese selbst aber werden frei für epigrammatischen Stil.

Zweiter Grund: Die Länge und Kürze der Zeilen, die hier mit höchster Souveränität behandelt werden, schützte Dehmel vor seiner andern Gefahr. Das Höchste und das Täglichste — beides durchaus Elemente seiner Dichtung — ließ sich gemeinsam in diese Formen spannen; wie etwa in I, 9 und I, 10 dem Dunkelsten das Konventionellste folgt. Wo er den Ton simpler Konversation benötigt, diesen gewissen bürgerlich-modernen Ton, der manches Gedicht gestört hatte, — in diese Zeilen, diese Reime kann er ihn fließend fügen. Nur im dritten Teil ist ihm diese Form schon

so gebräuchlich, daß er manche unnötigen Naturalismen („Also") an den Anfang einer Zeile setzt.

Endlich mildert diese Form, was an mythisch ungestaltbarer Gegenwart sich hier noch findet. („Banknoten" sind möglich, „Braune Lappen" sind slang. „Telephon" in I, 18, trotz seiner Vorbereitung und trotz der wunderbar fallenden Silben: „— Es — ist — blind" ist doch als Klang nicht bewältigt; die „Radfahrjacke" recht entbehrlich). Wo er ins Gegenteil stürzt: wo er vor Ekstase barock wird —

„Nenn's nicht Wahnsinn, nenn's lieber Ahnsinn"

oder:

„Ich will, muß, willmuß fliegen"

oder:

„O, ich wär ja am liebsten mit vier Wagen
nach allen vier Winden auseinander gejagt"

oder:

„Dann ist der Wahnsinn eben Seligkeit!"

selbst diese Stellen gehen in so gefesselter Form beinahe auf.

*

Das bürgerliche Geschehnis, das hier geschildert wird, besagt nicht viel. Die Fürstin liebt den Sekretär ihres Gatten, von dem sie ein Kind trägt. Sie gebiert es und tötet es, aus Haß gegen den Gatten, dem Geliebten zu Liebe und weil es blind ist. Der Sekretär entwendet Papiere, die er als Anarchist benutzen will. Sie fliehn. Sie reisen. Er bricht sich die Hand. Seine Frau zu Hause bringt sich um, aus Gram. Nun sind sie,

er und seine Geliebte „quitt". Er stellt die Papiere dem Fürsten zurück. Sie läßt sich scheiden, bekommt ihr Vermögen. Er will los von ihr, spürt aber plötzlich die elementare Untrennbarkeit. Er trennt sich von den Anarchisten. Sie gründen ein Idealbergwerk am Rhein. Da wird er wegen früherer Umtriebe landesverwiesen: grade ehe sie sein Kind zur Welt bringen soll. Sie scheiden, vielleicht für kurze Frist, vielleicht für immer.

Solch flächenhaften Inhalt teilt das Werk mit mancher außerordentlichen Dichtung. Und nur weil diesem Werke sein „geringer Inhalt" immer wieder vorgeworfen worden, müssen wir die banale Antwort erneuen: daß es das Amt des Dichters nicht ist, Handlungen zu erfinden; daß dies der Mythos für ihn tut, die Geschichte und die ordinäre Realität; daß man im allgemeinen sehr erfinderischen Dichtern fast so skeptisch begegnen darf wie sehr erfinderischen Malern. Je größer die bildnerische Kraft, um so geringer meist die erfinderische; geläufigste Beispiele: Shakespeare und Dante. Sehr wenige Ausnahmen, die geläufigsten ersten Ranges: Goethe und Balzac.

Vor Homer, behauptet Dehmel, haben sicher ganze Generationen dieselben Stoffe gedichtet; ihm aber gelang es erst, diesen Stoffen endgültig Form zu geben. Genau so ständen die „Zwei Menschen" zu den bisherigen Romanen. Meint er die bisherigen Romane der letzten Generation, so ist dies ganz die Wahrheit; nirgends sonst findet

sich solche Konzentration und Gradlinigkeit in der Behandlung des modernen „Stoffes".

Man hat dem Dichter, im Anblick dieses Inhaltes, auch „Autobiographie" teils vorgeworfen, teils als „heilige Schamlosigkeit" verherrlicht. Er selbst besteht aber darauf, grade dort, wo ein schlüpfriges Publikum nach „Modellen" stöbert, erfinderisch oder doch kombinatorisch und selbst in Zeitungsausschnitten finderisch gewesen zu sein. (Vergleiche die Anregungen zu gewissen graphischen Zyklen von Klinger.)

In summa: für einen Phantasten wie Dehmel ist es noch immer besser, sich eine schmale Geschichte zu erfinden, als eine faltenreiche Kolportage, wie sie Wilde seinem schönsten Buch untergelegt. Schließlich sind in einem Werke vom Range der „Zwei Menschen" Physiologie und Psychologie wichtiger als die Anatomie.

*

Die beiden Menschen sind nicht so typisch, wie sie zuerst erscheinen; sehr klug hat ihnen ihr Schöpfer kleine Ornamente angeheftet. Seine Hiebnarben, ihre sommersprossige Haut, ihr süddeutscher Dialekt etwa rücken die Gestalten ins Persönliche; dergleichen läßt sie — außerhalb ihrer symbolischen Sendung — als diesen Herrn Sekretär und jene Frau Fürstin faßbar werden.

Dagegen bleibt die rein intellektuelle Haltung des Helden ziemlich typisch. Zwei Teile hindurch

ist er Mitglied obskurer Gemeinschaften (zerstörendes Prinzip); im dritten entwickelt er sich vom lichtscheuen Anarchisten zum gefaßten Tatmenschen (aufbauendes Prinzip). Ihm ist aufgegangen:

„Ein einziges Fünkchen neue Tugend wecken
frommt mehr, als tausend alte Sünder töten."

Dehmel bricht sich hier an derselben Klippe, wie Alle, die den aufbauenden Helden schildern wollten. Wir sehen nur:

„Der Mann steht auf von Rechnungen und Plänen."

Die Tatkraft selber muß man auch hier dem Helden glauben. Sie fängt überhaupt erst bei der 23. Romanze des letzten Teiles an und würde bestimmt auch dann nicht sinnbildlicher werden, wenn der Held nicht verbannt würde, sondern weiter wirken dürfte.

Am Ende erklingt das letzte Faust-Motiv, (das Du Boys-Reymond in seiner ewig schmachvollen Rede als „gute Ingenieurarbeit" bezeichnen zu dürfen glaubte). Sogar der Wortlaut schmiegt sich jenem Wortlaut an.

Goethe: „Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn:
mit freiem Volk auf freiem Grund zu stehn."

Dehmel: „Dann soll mein Grubenvölkchen bald verstehn,
daß freies Land noch freiere Leute heckt."

Jenes freilich war der „höchste Augenblick", dies ist nur Hebel zu neuen Schicksalsschlägen.

*

Eros aber strömt in dieser Dichtung nach allen Seiten aus, in allen Gestalten. Wenn sie einsetzt, ist der erste Zusammenstoß der beiden Liebenden schon vorüber, die Instinkte haben sich erkannt.

Die Grundtriebe dieser Menschen nannte der Dichter einmal: „seinen harmonischen Intellekt und ihren heroischen Instinkt". Im Laufe der hundert Romanzen steigt ihre Harmonie zu solchem Gleichklang des Herzschlages, daß späterhin statt eines Widerspiels der Charaktere nur mehr ein Durchfühlen ineinander die innere Handlung weitertreibt.

Und doch, mitunter ziehen die Todfeindschaften auf, die in jeder erotischen Neigung tief eingelassen ruhn: wenn das Weib, das ihren Gatten verlassen will, mit entzücktem Hasse von dem alten Krongeschmeide spricht und seine Edelsteine dem umwölkten Mond vergleicht: da erwidert der Geliebte kalt:

„Vergleich mir nicht den Reiz von toten Steinen
mit dem belebenden Licht, dem reinen;
daß du jetzt arm bist, leite dich hinauf!
Was buhlst du mit Topasen und Karfunkeln;
sei reicher — hebe deine dunkeln
Augen mit mir zum Himmel auf."

Da strebt in ihr empor „Auflehnung, Pein, Verwunderung, Glück, Ermatten". Aber plötzlich, diese wahrhaft physikalische Einigung:

„Zwei Menschen werfen einen Schatten."

Noch gegen Ende, als sie schon ein Kind von ihm trägt: wie sie ihn da fesseln will; wie er weicht; wie er kalte Wahrheit zu ihr spricht:

„Die reinste Glückseligkeit zwischen uns beiden
ist die zwischen Heiden, —
und daß dein Leib dir nicht heilig gewesen ist,
das zu vergessen vermag nur ein Christ . . ."

Da erschrickt er, denn „es war, als flog

jäh ein Glanz hoch, überirdisch schlank . . . ."

und Kampf und Sühne folgen.

Und wieder der kosmische Eros, in dem großen Bilde:

„So klar, so kalt ergriff mich dein Gelüst,
mit mir gleich zwei erschütterten Kristallen,
die mächtig warm das ewige Licht beschlich,
in einen Tropfen zusammenzufallen . . ."

Und wieder der sakrale Eros:

„. . . . will ich, nach so viel Sehnsucht und Kasteiung
nicht wie ein Nachttier mich mit dir vergehn:
Ich will mit dir ins Licht der Menschlichkeit!
Sei bereit!"

Und wieder Eros Dionysos:

„Ja, greif nach den Sternen, als ob sie wüßten,
was Menschenherzen Reinstes verlangen!
Du hast mich geheilt von allen Lüsten,
die nicht der Einen Lust entsprangen,
die ganze Welt im Weib zu umfangen;
du bist es, bist mir, was mich gebar!
Du tauchst mich wieder in die Erde,
als sie noch eins mit dem Himmel war;
in dir fühl ich ihr feuerflüssig Werde

dem kreisenden Weltraum noch immer sich entwühlen,
und hingenommen von den Urgefühlen
bringt ihre Glut uns dem ewigen Kreislauf dar ...
... Zwei Menschen nahn dem Paradiese."

Doch gegen Ende, aus so viel überschwenglichen Rollen, aus bürgerlich gebannten Personen, aus romantisch befreiten Menschen kristallisieren sich in festen Formen der Mann und sein Weib, auf Erden, und er spricht:

„Jetzt seh ich dort die Nebelgeister walten
und freu' mich unsrer festeren Gestalten."

Am Ende fühlt er sich

„klar aufgetan bis ins Unendliche,
Unüberwindliche, Unabwendliche,
bis wir im Schoß alles Daseins sind ..."

Als aber dann das Weib anhebt:

„Wir aber, die wir nicht mehr einsam sind ...",

da kommt es langsam über des Mannes Lippen:

„Es ist in uns ein Ewig Einsames —
es ist das, was uns alle eint.
Es tut sich kund als Urgemeinsames,
je eigner es die Seele meint.
Sie wurzelt rings im grenzenlos Alleinen;
sie liebt es, sich im Weltspiel zu entzwein,
um immer wieder selig sich zu einen
durch Zwei, die grenzenlos allein.
So lebt die Liebe; das ist kein Traum ...."

— Ist dies die Überwindung des Eros?

Gegen Ende gibt der Mann für sein und für das Weltbild seines Dichters die schlichteste und

reinste Formel, die Dehmel je für sich und ihn gefunden. Während einer Mondfinsternis:

„Und man erkennt: Verbindlichkeit ist Leben,
und jeder lebt so völlig, wie er liebt:
die Seele will, was sie erfüllt, hingeben,
damit die Welt ihr neue Fülle gibt.
Dann wirst du Gott im menschlichen Gewühle
und sagst zu mir, der dich umfangen hält:
du bist mir nur ein Stück der Welt,
der ich mich ganz verbunden fühle.
Bei Tag, bei Nacht umschlingt uns wie ein Schatten
im kleinsten Kreis die große Pflicht:
wir alle leben von geborgtem Licht
und müssen diese Schuld zurückerstatten.

Im Mond der Schatten schickt sich an zu weichen;
zwei Menschen sehn den Himmel voller Zeichen."

Dies ist Dehmels Eros: er mündet im Weltgefühl.

Über den Eingang dieses geheimnisvoll geschnittenen Gartens schrieb der Dichter, wie an den Himmel: Wir Welt! Über dem Ausgang liest, wer sich nochmals umblickt, die Worte:

„Leb wohl, leb wohl — du hältst dich selbst in Händen.
Du sahst, o Mensch, zwei Wesen deinesgleichen
im kleinsten Kreis Unendliches erreichen.
Du sahst dein Glück ins Weltglück enden."

Weltglück ... Wie, wenn wir es am Ende gefühlt, — doch nicht gesehen hätten? Wie, wenn ein Sinnbild für dies Weltglück fehlte? Nur ein geheimnisvolles Wappen: Wir Welt!, dem Brausen des Meeres abgelauscht.

„Mir fehlt die Himmelsrose!“ sagte leise der Dichter immer wieder, als er von seinem Werke sprach. Ein sinnliches Symbol für das Zentrum seiner Gefühle, seines Liedes, — ein Ding, wie Dantes Himmelsrose, den Bau bekrönend, fehlt ihm. Der Architekt sieht nicht mehr, was er schuf; nur was der Kuppel fehlt, das muß er unablässig aufstarrend beklagen.

Denn Dehmel ist — bei allem Selbstgefühl — als Künstler unsäglich bescheiden. Immer Schüler fühlt er sich, immer Versuchender, immer Steigerer. Die Reinheit seines künstlerischen Strebens ist selbst der Reinheit seines menschlichen Fühlens ganz gewachsen.

IV. ENTWICKELUNG

„Laßt uns nur ins Blaue schweifen;
scheltet nur, wie weit wir's treiben.
Aber Ein Band sollte bleiben:
jeden, wie er strebt, begreifen."

DER DEUTSCHE

Der Fall Dehmel — Schulfall für den Kampf zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Gefühl und Bewußtheit — ist eben darum ein typisch deutscher Fall. „In Dehmel," schrieb Liliencron, „findet sich das immerwährend fesselnde Rätsel: bei einem grenzenlosen Freiheitsdrange jenes unbedingte Pflichtgefühl, wie man es vorbildlich an altpreußischen Staatsbeamten antrifft."

Entrückt man dieses treffliche Wort der junkerlichen Sphäre, in der es ganz zu unrecht steht, so beschreibt es empirisch dasselbe nämliche Wiederspiel, das wir metaphysisch im Weltbilde des Dichters aufzuzeigen suchten.

Dehmel ist durchaus nicht typisch preußisch — wie etwa Liliencron selber —; aber doch typischer Märker. Man hat ihn slawisch oder wendisch genannt, und wirklich ließe seine Physiognomie manchmal darauf schließen. Soweit er's aber selbst verfolgen kann, steht es anders.

Seiner Mutter Geschlecht stammt halb aus der Mark, halb aus Thüringen, des Vaters aus Schlesien; der Vater war schon als junger Mann in die Mark

eingewandert. Mehrere Ahnen waren Schmiede und Kurschmiede, der Vater Revierförster in der Mark. Dehmel ist beim Spreewald geboren (Wendisch-Hermsdorf, 18. November 1863). Mit Berlin hat weder sein Geschlecht noch seine Kindheit etwas zu schaffen.

Immer dringen seine schlichtesten Naturgefühle in die Mark zurück, und noch in den „Zwei Menschen" schwärmt der Held:

„Hier graut im Schnee mein ernstes märkisches Land,
dies Land, in dem sich Rußlands Steppen
schwer zu Deutschlands Bergen hinschleppen ...
... Wenn hoch im Abendsonnenbrand
der alten Kiefern verschämte Glut
sich aufreckt aus der Versunkenheit,
dann atmen die Wiesen Unendlichkeit ..."

Als Märker mag man Dehmel bäurisch nennen:

„Kopf hoch, Beine breit,
alles andre macht die Zeit."

Bäuerisch sind seine Manieren wider Virtuosen und Poseure, wie sie sich in „Kumpaney" und „Der Tiefsinn" auftun. Grundbauer der Mark ist Michel Michael geworden, in ihm gelingt zuweilen dem Dichter, was er gern als Luthers Wort zitiert: dem Volke auf das Maul zu sehn. Er selber steht nicht weit von seinem Michel. Wenn Michel inmitten von Träumen und Gesichten ruft: „Ich — will — nach Hause!", ruft Dehmel dasselbe aus inmitten von Gesichten, wenn sie einmal so keck sind, nicht Phantasie, sondern Realität zu sein.

„Auf den blumigsten Inseln Griechenlands,
an Italiens blauesten Uferborden
saß ich echter deutscher Duselhans
voller Heimweh nach dem Norden."

Seine Fremdheit gegen die Antike liegt hierin, zwar nicht allein, doch mitbegründet; zuweilen grollt er selbst Goethen ins Gesicht um seines Hellenismus willen. (Mit dem fragwürdigsten Mittelalter hat Dehmels Schwere noch immer mehr gemein als mit der Antike.)

Seitlich von deutschem Bauerntum ist er aber auch gut deutsch bürgerlich, an Schlichtheit wie an Pedanterie. Überblickt er seine Struktur, so mag er diesen Zusatz herzlich segnen: das ist ein besseres Gegengewicht zur Ekstase als das stark problematische Bewußtsein.

Denn wirklich dient diese deutsche Schlichtheit seinem phantastischen Pathos als natürliches Äquivalent.

„Laß die tragische Gebärde,
sei wie Gott, du bist es schon:
Jedes Weib ist Mutter Erde,
jeder Mann ein Gottessohn."

In welcher Sprache werden solche Verse gedichtet? Oder er singt die „Heilige Nacht", recht wie die deutschen Holzschnitzer es getan (Werke III, 143), worin es heißt:

„Ich ging auf Erden hin und her;
es hieß, daß Gott gestorben wär.
Doch siehe da, von jeder Magd
wird er aufs neu zur Welt gebracht."

Oder er bringt diesen wundersamen Glückwunsch dar:

„Ich wünsche dir Glück.
Ich bring' dir die Sonne in meinem Blick.
Ich fühle dein Herz in meiner Brust,
es wünscht dir mehr als eitel Lust.
Es fühlt und wünscht: die Sonne scheint,
auch wenn dein Blick zu brechen meint.
Es wünscht dir Blicke so sehnsuchtlos,
als trügest du die Welt im Schoß.
Es wünscht dir Blicke so voll Begehren,
als sei die Erde neu zu gebären.
Es wünscht dir Blicke voll der Kraft,
die aus Winter sich Frühling schafft.
Und täglich leuchte durch dein Haus
aller Liebe Blumenstrauß."

Zugleich ist er Pedant wie nur ein Deutscher. Im Vorwort zu seinem ersten Buch hat er umständlich begründet, warum er gewisse Worte und Verse breit drucken werde. Seine Theorie war trefflich; die Wirkung nicht zu ertragen. Noch heute finden sich in seinen Gedichten einige Stellen, die breiter Druck hervorheben soll (oder „seeelig" mit drei e); man stutzt, man fragt sich: ist dies eine Fibel oder ein Repetitorium?

Mit schamhafter Pedanterie nannte er die drei Stufen seiner „Erlösungen" (erste Ausgabe): Ringen und Trachten; Liebe; dann aber nicht: Leben und Arbeit, sondern: „Zur dritten Stufe: Leben und Arbeit"; weil er sich noch unvollkommen fühlte.

Dies Lehrhafte findet man allerorten: es folgt aus jenem Zusammenstoß von Ekstase und Be-

wußtsein. Sein lehrhafter Wille treibt ihn zuweilen, die reinste Form zu trüben, um der „Auseinandersetzung" mit sich selber willen.

Das alles ist sehr deutsch. Aber es ist dieses Mannes Schicksal, zu jedem Triebe einen Gegentrieb zu spüren; sie zu versöhnen — sein innerstes Wesen. Zum typischen Deutschen heißt der Gegentrieb: Schwäche für das Orientalische; (wiederum der Fall Rembrandt). Morgenländisch ist dieser Hang zum alten Testament, der sich in seinem Dichten und Leben zeigt. Die Heldin der „Zwei Menschen" preist, daß auch durch sie

„zum Glück, dank einer Ahnensünde,
auch etwas Blut vom Stamme Davids rinnt."

Und Dehmel hat zweimal Jüdinnen zur Ehe genommen.

*

Höchst deutsch ist sein Humor. Ein gewisser Bauernwitz scheint ihm selbst manche Befreiung zu schaffen, — Freiheit schafft er uns darum noch nicht. Dinge wie die Ouvertüre zu den „Verwandlungen der Venus" können dem gesamten Werk und dem Dichter nur schaden: man sieht, daß der Pathetiker nicht lustig, auch nicht diabolisch lustig sein soll. (Ähnlich die Stelle in V, 118 der „Zwei Menschen" mit dem unhaltbaren Schlusse: „Es war mir lieb als Äußerung deines Lebens . . .").

Dehmel ist viel zu sehr pathetischer Rhapsode, als daß ihm diese Grimasse glückte, die er etwa in der gleichfalls unhaltbaren „Venus Metaphysika" aufzieht. Hält man uns Rabelais entgegen, so zeigt man doppelt Dehmels Irrtum auf. Nur einmal scheint er diesen — ins Deutsche abgewandelt — erreicht zu haben, in den prachtvollen Versen:

„Es klagt die Zeit: die Welt vergreist,
wo ist der alte heilige Geist!
Indes liegt Seine Heiligkeit
im Schoß der Jungfrau Sinnlichkeit,
was zwar die Jungfernschaft befleckt,
doch eine neue Welt ausheckt.
Dann ruft die Zeit: Halleluja,
der heilige Geist ist wieder da!"

Wo Dehmel nur heiter sein will, etwa in dem Gedicht an den Hofhund Strubel (Werke I, 37) oder in manchem Kindergedicht, öffnen sich ihm willig alle Arme. Diabolisch lustig sollte er nimmermehr sein.

Den freien und den gezwungenen Humor kann man am besten an zwei benachbarten Prosadialogen vergleichen. In seinem Gespräch mit Goethe ist sein Humor nobel, satirisch, gehalten; gegen das Fräulein, mit der er über Rhythmus streitet, gar lehrhaft, nur zuweilen sieht man sein verschmitztestes Gesicht durchblicken, wenn er mit seiner Pedanterie Fangball spielt.

Und doch kann er, in jenem glücklichen Gespräch mit Goethe, von seiner deutschen Gründlichkeit nicht lassen. Nachdem er mit reizender

Arabeske geendet und Goethe — wohlgelaunt — ihm erwidert hat: „Wir sprechen wohl einst noch gewisser darüber . . .“ — kann er nicht abschließen, er muß Goethen nochmals mit den Worten belehren: „Doch ist uns schon jetzt zum Bewußtsein gekommen, daß . . .“, und er faßt das Resultat zusammen, wie am Ende eines Kollegs. Und wir denken: wenn er einst in jenen Sphären noch gewisser mit ihm darüber sprechen wird, wird er sicher nochmals die Thesen zusammenfassen. —

Doch auch hier, wie immer, schlägt der Genius mit Lachen alle kritische Analyse entzwei; mit Lächeln. In einem seiner frühen Gedichte, schwebend zwischen gallischer Heiterkeit und deutschem Humor wie gewisse Bilder des Meisters Schwind: in den „Glücklichen“ hat Dehmel alle Gefahren seiner verzwickten Humore sicher umschifft und ist dabei sehr deutsch geblieben. Mörike hat es nicht übertroffen, Hugo Wolf hätte es gar hold umsungen. Fast scheint es nach einem Bilde gedichtet. Es ist von solcher reinen Anmut, wie man sie grade Dehmel kaum zutrauen mag, es ist sehr unbekannt und es lautet:

„Nun will ich mir die Locken
mit Birkenlaub behängen;
der Frühling sitzt am Wocken,
von dem er mit Gesängen
um meine Wildnis grüne Schleier spinnt.

Und du auf deinem Throne
im Astwerk unsrer Linde,
beglänzt mit deinem Sohne

vom goldnen Mittagswinde,
bist meine Jungfrau mit dem Wunderkind.

Ein Lamm mit weißem Felle
auf unserm Wiesenlande,
mit einer Silberschelle
und blauem Seidenbande,
bringt uns zum Lachen, wenn wir traurig sind.

So würden wir uns gerne
mit aller Welt vertragen,
nicht Sonne, Mond noch Sterne
um unser Glück befragen,
doch — manchmal haben wir kein Brot im Spind.

Drum stehn im jungen Schilfe
mit aufgesperrter Miene,
als schnappten sie nach Hilfe,
zwei steinerne Delphine
am Wasser, das um unsre Insel rinnt."

ZWEI AHNHERRN

Man hat Schiller und Heine genannt: aus den sehr äußerlichen Gründen, daß dieser als Erotiker, jener als Pathetiker in Deutschland typisch geworden. So äußerlich bleiben auch Dehmels Beziehungen zu diesen Dichtern.

Heine: ganz Moll, nur Dur wenn er frech wird; Dehmel: ganz Dur, nur Moll wenn er elegisch wird. Heine: Erotiker von Profession, aus Schwäche, und um so mehr Dichter, je „unglücklicher" er liebt; Dehmel: Erotiker von

Distinktion, aus Stärke und stets im Zweikampf mit der „glücklichen“ Liebe. Heine: ein elegischer Windhund; Dehmel: eine nervöse Dogge.

Auch Schiller ist Dehmel ganz unverwandt. Schillers Pathos ist geistig, Dehmels (meist) lyrisch. Schiller: fast rein apollinisch; Dehmel: fast ganz dionysisch. —

Statt Schiller und Heine wären Goethe und Lord Byron zu nennen.

Dehmels formale Beziehungen zu Goethe liegen am Tage. Ein Beispiel für Freie Rhythmen, die den Sturm bedeuten:

Wanderers Sturmlied beginnt:

„Wen du nicht verlässest, Genius,
nicht der Regen, nicht der Sturm
haucht ihm Schauer ins Herz.
Wen du nicht verlässest, Genius,
wird dem Regengewölk,
wird dem Schloßensturm
entgegensingen
wie die Lerche,
du da oben . . . . .“

Venus Urania beginnt:

„Der du in Gewittern hausest,
kommst du, Grollender?
Tief von unten,
über Berge und Wolken her:
suchst du mich, im dunkeln Mantel du,
schwarzgekrönter Wetterherr
mit der bleiernen Stirne? . . .“

Ein Beispiel für die Lieder, die Eros Pantheos umschließen.

Goethes Gegenwart:

„Alles kündet dich an!
Erscheint die herrliche Sonne,
folgst du, so hoff ich es, bald.

Trittst du im Garten hervor,
so bist du die Rose der Rosen,
Lilie der Lilien zugleich.

Wenn du im Tanz dich regst,
so regen sich alle Gestirne
mit dir und um dich umher.

Nacht! O wär' es denn Nacht!
Nun überscheinst du des Mondes
lieblich ladenden Glanz.

Ladend und lieblich bist du,
und Blumen, Mond und Gestirne
huldigen, Sonne, nur dir.

Sonne! So sei du auch mir
die Schöpferin herrlicher Tage;
Leben und Ewigkeit ist's."

Dehmels Allgegenwart:

„Du gehst nie von mir,
ich bleibe bei dir,
denn du bist in mir,
fern wie nah.

In jedem Herzschlag,
der mich belebt,
bist du's, die mit mir
durchs Leben strebt.

Mit jedem Atemzug,
der mir die Seele klärt,
fühl' ich, wie deine
Seele mich nährt,

die mir allinnerlich
Seele der Welt ist,
in allem such ich dich,
du Welt mit mir!

In allem find ich dich:
dich in dem bangen
Hinausverlangen
des Winds im Wald,

dich in dem Widerstreit
der Blätter über mir,
dich in der Innigkeit
der Gräser hier,

dich in der Wolke dort,
aus der die Sonne quillt,
wie du so lauter,
so warm und mild,

dich in der Träne,
die jetzt von Herzen still
aus meinen Augen
zu dir will."

Ein Beispiel für chorische Metaphysik: Goethes Chor der Jünger:

„Hat der Begrabene,
schon sich nach oben,
lebend Erhabene
herrlich erhoben;
ist er in Werdelust
schaffender Freude nah;

ach! an der Erde Brust
sind wir zum Leide da.
Ließ er die Seinen
schmachtend uns hier zurück;
ach! wir beweinen,
Meister, dein Glück!“

Dehmels Geist der Menschheit:

„Die ihr im Abgrund brütet in Schweigen,
seht aus dem Abgrund die Rettung steigen!
Denn aus den Tiefen, drin ihr kreist,
wurde und wuchs auch euer Geist;
und zu den Tiefen wieder,
die ihn erschufen,
neigt er sich nieder,
den ihr gerufen . . .“

Vor jenen, an Zahl geringen, an dichterischer Reine unvergleichbaren mystischen Naturanschauungen Dehmels fühlen wir goetheische Luft, und „Morgenandacht“ endet völlig goetheisch:

„Wie es mir ins Innre dringt,
all das Große, all das Kleine,
wie's mit mir zusammenklingt
in das übermächtig Eine!“

Ähnlich: „Manche Nacht“ (Werke III, 30, freilich mit rein Dehmelschem Schlusse); „Stimme des Abends“ (ebenda).

Aber der Akt mystischer Versenkung ist, ob auch oft überheitert, für Goethes Gedichte die Regel, für Dehmel die Seltenheit. Dehmel — im allgemeinen — belebt die Natur durch den Menschen; Goethe öffnet ein Stück Natur und läßt den Menschen als Sekundäres zu. Goethe

liebt die Natur, Dehmel die Welt. Niemand soll diese Gestalten in toto vergleichen: das Format ist unvergleichbar. Wir wollten reine künstlerische Einflüsse deutlich machen.

Im übrigen ist Dehmel im höchsten Sinne freiheitlich, Goethe im tiefsten konservatorisch. Dehmel praktischer Optimist, Goethe zuversichtlicher Melancholiker. Und so fort, in infinitum. Betrachtet man rein die Charaktere: ein Meer liegt zwischen ihnen. —

Doch nur ein Gebirge trennt Dehmel und Byron. Die Dämonie, die beide mit Goethe verbindet, ist nur der Orgelton in solcher Ähnlichkeit. Aber auch die Grundfarben ihrer Temperamente schlagen sich nicht so sehr, als man glauben könnte. Denn Byron war niemals „Pessimist", und auch Melancholiker war er im Grunde nur aus Passion. (Seine Verbannung wirkte auf ihn nicht tragisch, — er war nur entschlossen, sie so zu fühlen.)

„Der große Zweck des Lebens ist Gefühlserregung": in diesem Leitwort Byrons drückt sich ein Stück Blutsverwandtschaft mit Dehmel aus, und man versteht, warum das Werk beider Dichter ein unablässiges Bekenntnis bedeutet. (Überdies verbindet beide das Sonderbare: Pathetiker mit epigrammatischer Sucht zu sein.)

Die Formel dieser Affinität ließe sich auf breiterer Basis im einzelnen erweisen. Hier scheint es wichtiger, die Ähnlichkeit der Klangfarben anzu-

deuten. Wir zitieren neben einem Gedichte Byrons eines von Dehmel in englischer Übertragung.

Byron: "Remind me not, remind me not,
of those beloved, those vanish'd hours,
when all my soul was given to thee;
hours that may never be forgot,
till time unnerves our vital powers,
and thou and I shall cease to be.

Can I forget — canst thou forget,
when playing with thy golden hair,
how quick thy fluttering heart did move?
O! by my soul, I see thee yet,
whith eyes so languid, breast so fair,
and lips, though silent, breathing love.

When thus reclining on my breast,
those eyes threw back a glance so sweet,
as half reproach'd yet raised desire,
and still we near and nearer prest,
and still our glowing lips would meet,
as if in kisses to expire . . ."

Dehmel (übertragen von J. Bithell):

"Know'st thou yet, how pale, how white,
when I lay in eves of Maytime,
after kisses of the daytime,
poured out at thy feet before thee,
daffodillies trembled o'er me?

Then in deep June's azure night,
know'st thou yet, how soft and seething,
when we, tired of wild caresses,
wove around us thy wild tresses,
daffodillies scents were breathing?

At thy feet again are gleaming,
when the silvery gloamings shimmer,

when the nights of azure glimmer,
daffodillies scents are streaming.
Know'st thou yet, how hot? how white?"

Wir stellen, in neuer Übertragung, noch folgende Stelle aus Childe Harold her (III, 72, 75), als Exempel für einen anderen, Dehmel verwandten Ausdruck:

„... Ich bin nicht Ich; bin nur ein Teil der Welt,
muß mich als Teil von jedem Berg empfinden.
Qual schafft die Stadt, vom Stimmenchor durchgellt.
Anbetend aber soll Natur mich finden,
will sie mich nicht in trübe Lüste binden.
Empor und schwinge, Seele! dich hinan,
die du im Berg, im Sterne magst entschwinden,
die du dem Meer, dess' Fläche atmend rann,
dich selig mischest, los von deinem wilden Bann! ...

... Sind Berg und Well' und Himmel nicht ein Stück
von meiner Seele, ich ein Stück von ihnen?
Inbrunst empor nicht meines Herzens Glück,
in willigem Triebe? Was mir schön erschienen,
muß es nicht fürder der Verachtung dienen?
Kein Leiden schreckt mich: Inbrunst will ich hegen!
Wie? Glich ich Feigen, die mit stumpfen Mienen
weltliche Blicke hin zur Erde legen, —
voll Wünschen, die sich nie zur Feuerglut erregen?"

Diese Ausweitung des Ich ins All — bis ins Barocke — ist beiden Dichtern gemein: Gefühlsbreite, um das Ich gelagert.

Wir fühlen, bei alledem, ihre Fremdheit. Byron ist immer Romantiker; Dehmel nie. Man könnte sie zwei Ekstatiker mit meist umgekehrten Vorzeichen nennen.

Jenseits dessen hat jener Weltmann, der zufällig Sänger wurde, mit diesem Sänger, der aus Ergriffenheit Verkünder ist, nichts mehr zu schaffen. Ihre Motive sind konträr. Aber Beide haben ihr Prophetentum so überschätzt, wie sie ihr reines Dichtertum zu unterschätzen liebten.

NIETZSCHE

Als Nietzsche, nur eben erst erkrankt, in einer helleren Stunde Dehmels „Erlösungen" las, gab er Ausdruck seiner Freude und hörte still jenen Nachruf an Nietzsche an, in dem der Jünger sich von dem Meister trennte.

Nietzsche ist der einzige Zeitgenosse, mit dem Dehmel in Vergleich zu setzen fruchtbar werden könnte. Denn diese Beiden wurden die größten Verkünder einer lebensfesten, einer untragischen Epoche. Beide spüren den untragischen Helden.

Ein Hauptwort Dehmels: „Der Mensch, der dem Schicksal gewachsen ist", liegt in einer Kurve, wenn auch nicht in einer Fläche mit Nietzsches Hauptwort: „Ich liebe den, der an sich zugrunde geht", und diese Verse könnten wörtlich von Nietzsche sein:

„Jeder Lehre zuwider,
nur dem Leben zuliebe
rühmen wir Kindern und Kindeskindern
opferselig den einen,
schöpferselig den Menschen,
der dem Schicksal gewachsen ist."

Ein zweites Hauptwort Dehmels lautet: „Statt nur zu fragen: Was ist uns das Leben wert?, lautet heute die Frage . . .: Was sind wir dem Leben wert?“ Ebenso Nietzsche: „Was uns das Leben verspricht, das wollen wir dem Leben getreulich halten.“

Und Dehmels Prophetie:

„Gott ist der Mensch, auf den wir hoffen“

deckt sich mit Nietzsche.

Wichtig sind diese Ähnlichkeiten überhaupt nur, weil sie niemals Nachbildungen bedeuten. Denn Dehmel, der sich ganz im Beginne seiner Bahn von Nietzsche auch förmlich trennte, fühlt ihn im Grunde fremd. „Nietzsche hat mich einmal — erzählte der Dichter — acht Tage lang völlig berauscht, die Kampflust der Zarathustra-Rhythmen riß mich hin. Dann trat eine ebenso völlige Ernüchterung ein. Vergebens suchte ich nach den neuen Tafeln, ich fand nur alte Gemeinplätze in neuen Übertreibungen, fast unwert eines so heftigen Kampfes. In dieser Ernüchterung, die einer Erschütterung glich, schrieb ich den Nachruf.“

Später aber entdeckte Dehmel den andern, jenen zweiten Nietzsche, den erst die großartige Leistung des Archives freigelegt hat, — und hier fand er den stärksten Denker der Zeit.

Beide Reaktionen erwiesen das nämliche: Dehmel hat Nietzsche nur als Dichter, nur als Sprachkünstler angefaßt. Es ist klar, daß den Dithyram-

biker Dehmel der Dithyrambiker Nietzsche schließlich enttäuschen mußte; daß aber der Epigrammatiker ihn stets im Banne hält. Durch springenden Wortschlag hat Nietzsche, durch gelagertes Pathos hat Dehmel die deutsche Sprache in einem Maße bereichert, wie kein dritter Geist der letzten Generation.

Und hierin liegt zugleich die Grundverschiedenheit der Temperamente angezeigt. Nietzsche: hinreißend; Dehmel: hingerissen. Nietzsche fährt immer im Freiballon über die Landschaft; Dehmel durchrast sie mit vier Pferden.

Der Mensch, der dem Schicksal gewachsen ist: das ist Dehmels Ziel; das ist Nietzsches Vor-Ziel. Nietzsche — der Antichrist, wie er sich selber nannte — verachtet den Mitmenschen. Dehmel, in Christus tief verloren, verachtet den Übermenschen. „Die Züchtung des Übermenschen — sagte er einmal — ist metaphysisch ein Aberwitz. Sie geht längst vor sich in jedem Genie von Gottes unerziehlichen Gnaden." Und als man dennoch auf jene Treffpunkte deutete und Zarathustras Wort zitierte: „Liebe den, der über sich hinaus schaffen will und so zugrunde geht", rief Dehmel hitzig: „Ich liebe solche Pfuscher gar nicht! Jede Maschine schafft über sich hinaus und geht daran langsam zugrunde!"

So rannte er, in prachtvoller Attacke, gegen Nietzsche vor; ein deutscher Morgenländer mit dem Kreuz. Jenen aber deckte sein abendlän-

discher Schuppenpanzer. Es fließt kein Blut. Doch Speer und Panzer funkeln. —

Nietzsche hat es leicht und schwer, die eigene Gegenwart gering zu achten, die Dehmel so entzückt: sein gallischer Geist, der abgeschnellte, überschwebt die Stufen um so leichter, je schwerer er seine Gegenwart erträgt. Symbol: sein Körper war leidenschaftslos, frei, weil er zart war und litt. Dawider Dehmel, langsam Schwere um Schwere überwindend, kampfreich und allenthalben durch sich selbst gehindert. Symbol: sein Körper war der Schauplatz jeder Leidenschaft, weil er stark ist.

Nietzsche singt die höchsten Berge und kann sie nicht ersteigen. Dehmel ist vainqueur du Montblanc und singt nur zuweilen die Berge. Das Ende: Nietzsche bricht zusammen, sein Geist entflieht im Leben. Dehmel wird alt und niemals wird sich dieser Geist vom Lebenden trennen.

Nietzsche war kein Übermensch. Aber Dehmel ist der Mensch, der dem Schicksal gewachsen ist.

VON ZWANZIG BIS VIERZIG

„Bin Mensch, All, Nichts,
nach Wahl des Lichts."

In harten Zügen schweigt ein kühner Wille, keusch und entschlossen bricht der dunkle Blick hervor; soldatisch die Haltung, das Haar starrt kurz: der Zwanzigjährige.

Wüst und schwielig wurde das Antlitz, durch sein aufgerissenes Auge stiert es vorwärts, dicke Locken tropfen herunter; in barocken Schnörkeln stehen Spitzbart und Schnurrbart, zwei schwere Narben flankieren die Nasenflügel: der Fünfunddreißigjährige.

Hoch schwebt Gelassenheit auf durchgebrannten Zügen; ein Blick, mehr grau als blau, Stimmung mehr als Wille rieselt ins Leere; die Narben sind Furchen geworden, die Stirn von vorn wie Michaels, en face zurückfliehend wie eines Lämmergeiers; die Nase hat zwei Profile gewonnen: ein handwerkerlich befangenes, ein herrisch gereiftes; Bart kurz, die kühl zurückgekämmten Haare schon ergrauend: der Fünfzigjährige.

Und dennoch liegt nicht etwa zwischen diesen drei Punkten seine interessanteste „Entwicklung". Bedingten einander von Stufe zu Stufe dies Werk und die Geschichte dieser Seele, von Stufe zu Stufe hätten wir dies dargelegt. Aber Dehmel hat, noch deutlicher als manches Genie vor ihm, das Vorgefühl seines Lebens von Anbeginn so stark besessen, daß er mit dreißig Jahren schon gestaltete, was erst dem Fünfzigjährigen empirisch geläufig geworden. Sein Leben ist ein Nach- und Ausgestalten seiner dichterischen Grundgefühle. Noch jung, noch still, sah er schon den lauten Strom voraus, noch strömend schon die Mündung, und so, a priori, hat er sie besungen.

Und doch darf man von ihm nicht sagen, er sei von Anfang einem Ziele zugegangen. Er ging und geht, dieser Mann und Dichter, er sinnt, er lacht, er trauert, das ist alles. „Zielbewußt, sagte er selbst, sind nur die Dilettanten unter den Künstlern."

Eine Psychographie Dehmels würde aus diesen Gründen auch dann nicht viel ergeben, wenn sie der Takt vor einem Lebenden gestattete. Das Zeugnis persönlichster Dokumente kann erst nach dem Tode eines Künstlers zur Anonymität heranreifen, dann erst der Öffentlichkeit preisgegeben sein. Im Bilde dieses Mannes wird sich auch nach dem Tode sicher nichts Überraschendes zeigen. Ist nicht sein Werk sein Tagebuch? Und hat er es nicht mit höchst ergriffener Gebärde immer neu der Welt geöffnet? Nicht nur als Zeugnis reifender Künstlerschaft, wachsender Einsichten, vor allem auch als Akte zur Geschichte eines Menschen.

Dazu tritt die empirische Ereignislosigkeit, die die Kulisse dieses vielbewegten inneren Lebens bildet.

Leicht ließe sich mit diesem Leben literarisch experimentieren; man könnte es etwa in die drei Teile scheiden, in die er sein Epos schied: Erkenntnis, Seligkeit, Klarheit. Wichtig aber war und bemerkenswert ist in Richard Dehmels Leben im Grunde nur eines: die sehr späte, sehr schwere, verantwortungsreiche Entwicklung.

„Denn ich bin wie jene großen
Tagraubvögel, die zum Fliegen
sich nur schwer vom Boden heben,
aber, wenn sie aufgestiegen,
frei und leicht und sicher schweben."

*

Er war als Kind verschlossen und „ein Schmerz mußte schon fast übergroß für mich sein, ehe ich damit zu Muttern ging". Zugleich war er aber unbändig lustig, und die Jungen nannten ihn Kladderadatsch, weil er so viel lachte. Plötzlich, mit beginnender Pubertät, wurde er grüblerisch, und das war sehr spät. Dieser Erotiker wurde erst im 18. Jahre mannbar und hat sich vor dem 21. nicht verliebt. In den kritischen Jahren wurde er von „allerlei krampfhaftem Spuk heimgesucht"; hatte auch später noch sonderbare Sehkrämpfe, die er sich aberzogen hat.

Wegen sehr schlechten Betragens aus dem Berliner Gymnasium entfernt, hat er wegen sehr guten Verstandes sein Examen in Danzig leicht gemacht; dann vom 19.—24. Jahre die philosophische Fakultät durchaus studiert, von der Chemie bis zur Soziologie, dazu fürs Geld zwei Zeitungen redigiert und ist schließlich als Leipziger Doktor gelandet.

Mit Zwanzig, als ihn

„das Jugendblut noch trieb
mit offener Hand an jedes Herz zu stürzen",

schwankt sein Ideal noch zwischen Deutzer Kürassieren und Gardeducorps. Als Student ist er

offizieller Sprecher einer Burschenschaft, toastet in Knittelversen immer aus dem Stegreif, ohne aufzuschreiben. (Später, als er sich hieran gewöhnte, wurde ihm die Rede schwer).

Vor 22 hat er nichts gedichtet, erst nach 24 begonnen, sich „als Künstler zu züchten". Aber erst mit 28 veröffentlicht er sein erstes Buch.

Alle diese Daten fallen später als bei den meisten Dichtern.

Nach dem Examen setzt er sich acht Jahre lang in einen harten Dienst. Dieser Lyriker hat über Versicherungswesen promoviert und war „Sekretär des Verbandes Deutscher Feuerversicherungsgesellschaften". (Dem nachgeborenen Symbolisten eröffnet sich ein ungemessenes Feld für reizende Glossen.) In einer autobiographischen Skizze schreibt Dehmel darüber, trocken, kalt: „In diesem Amt, mit seinem peinlichen Bürodienst, der mich manchmal der Verzweiflung nahe brachte, lernte ich Selbstbeherrschung und gab meine ersten drei Gedichtbücher heraus: Erlösungen, Aber die Liebe, Lebensblätter." Und setzt hinzu: „Es war mir also wie den Singvögeln ergangen, die erst im Käfig ihre volle Stimme entwickeln."

In diesem Jahrzehnt — von 25 bis 35 — ist er schwerer und auch schwüler geworden, als er zuvor gewesen und als er nachher wurde. In solcher Schwere hat ihn kürzlich Dauthendey sehr dichterisch geschildert. An diese Schwere dachte Dehmel wohl auch zurück, als er später einen jungen Künst-

ler staunend fragte: „Fünfundzwanzig Jahre sind Sie erst — und schon so heiter?"

Schon im Beginn dieses Jahrzehntes hat er, der sich doch sonst in allen Stücken spät entwickelte, geheiratet. Am Ende dieses Jahrzehntes hat er seine Ehe gelöst. Kurz darauf hat er seine zweite Ehe geschlossen.

Hiermit korrespondiert die zivile Entwicklung. „Als ich mir gestehen durfte, daß meine künstlerische Wirkungskraft mich wirklich dazu berechtigte, gab ich mein bürgerliches Amt auf, nach $7^1/_2$jähriger Tätigkeit, 32 Jahre alt." Schwer, deutsch, lapidar.

Seitdem gibt es in diesem Leben keine Daten mehr. Die schmale Liste endet schon hier. Innere Selbstzucht ist das Stichwort dieses Lebens.

*

Man stutzt. Ein Erotiker, der eine frühe Ehe schließt und kurz nach deren Trennung, noch jung die zweite? Ein prophetisches, ein herrisches Gemüt, das früh ein Amt nimmt und acht Jahre aushält? Und nachher keine Daten? Man könnte fragen: Warum ist diese dämonisch okkupierte Natur, mit ihrem ungemessenen Trieb ins Allgemeine, mit ihrem Stolz, mit ihrer dunklen Kühnheit, — warum ist sie nicht Held noch Abenteurer geworden?

Und hinderte ihn seine Schwere, sein Gewissen, zu abenteuern: warum ist er, der tausend

Arbeiter zum Sturm hinreißen kann, warum ist dieser Mitmensch nicht Volksführer geworden?

Ein einziges Mal hat er wie ein Volksmann gesprochen, — nicht mündlich und nicht in seinen Versen. D'Annunzio hatte sich von seinen Bauern ins Parlament wählen lassen und sie ermahnt, kein Gemeingut, stets jeder seine Scholle zu halten. Dagegen warf sich Dehmel auf, mit einer Glut, die er seiner Prosa sonst fernhält. Man fühlt, dies konnte ein Absprung sein.

Doch es blieb Dichterglut, auf dem Papiere. D'Annunzio hat sicher wie Cicero gesprochen; Dehmel sprach nicht wie Luther. Jener — der am reichsten begabte unter allen Dichtern seiner Zeit — nahm, mit lateinischer Gebärde, auch diese Maske einmal vor: um Macht zu spüren. Weil D'Annunzio Künstler in reiner Kultur ist und nur zuweilen mit Verkündigungen spielt, konnte er spielend ein Stück Wirklichkeit erraffen. Weil Dehmel mit ethischem Pathos ein Stück Verkünder ist, konnte er sich nie in den engeren Kampf seiner Gegenwart mischen.

Zu Anfang schien er dazu bereit. Dehmels erstes Gedicht hieß: An Robert Koch. Das ist symbolisch für den ersten Auftrieb. Es ist aber auch ein Pfand an seine Generation. War es nicht damals, daß — umgekehrt wie heute — die besten Geister entschlossen schienen, die Natur durch den Menschen zu beleben? Es war eine Art ekstatischer Darwinismus. Dehmel wollte die

Mitwelt umfassen — und er ergriff das nächste Stück davon. Das Soziale — ein Teil seines Stoffes in der ersten Zeit — war ihm schon damals nichts als Symbol. Schnell wurde es ihm zu eng,

„weil mein Herz so wild,
weil es Meere braucht . . ."

Doch auch diese Meere hört man schon in seinen ersten Gedichten rauschen. Man sollte nicht stets wiederholen, das „große Ringen" wäre Kennzeichen von Dehmels Entwicklung. Es ist vielmehr — wir dürfen wiederholen — Kennzeichen seines Wesens. Und deshalb ist sein erstes Werk weder epigonisch noch unreif, sondern frühreif; doppelt erstaunlich, da es von einem schon achtundzwanzigjährigen Dichter stammt. Alle Motive dieser Seele sind darin. Er hat sich im Folgenden bloß bestätigt.

Nur ein Stück erotischer Ekstase kam hinzu, und auch dies sehr bald („Aber die Liebe"). Es war die Zeit, in der seine Züge jenen verwüsteten Ausdruck gewannen. Es war die Zeit, als Dehmel mit Strindberg, Przybyszewski und den Andern manche Nacht vertrank. Sein viertes Buch „Weib und Welt" brennt dann noch heller als die vorigen.

Nachträglich hat man jene Monate eine Kette von Orgien genannt. Es ist banal. „Wir haben", erzählte der Dichter, „nie Geschlechtsorgien zusammen gefeiert, wie manche meinen. Das Geschlechtliche war uns nur die unerschöpfliche Quelle für Reden, Philosophieren, Dichten. Wir haben

Wortorgien gefeiert, das ist alles." (Dieser Ekstatiker hat nur sehr selten in der Ekstase gedichtet.)

Man kann formulieren: Zuerst brach — spät — aus diesem Dichter ein großes Credo los, gespeist von inneren Quellen; rhythmisch stieß er sein Weltgefühl hervor. Darum waren die „Erlösungen" — erste Ausgabe — demagogischer, programmatischer, geistiger. Dehmel liebte damals Schiller, aus Widerspruch gegen den „Naturalismus", denn auch an anderen bedeutete ihm „der rein geistige, sprachlich schöne Ausdruck die Fülle der Poesie".

Später wurde sein Werk mehr Gelegenheitsdichtung, im Goetheischen Sinne: sinnlicher, zufälliger, suggestiver. „Das viele schwül Geschlechtliche, das in meinen früheren Dichtungen steht, war nur unbefriedigtes Geschlecht. Jetzt kann ich in meiner ganzen Dichtung harmonisch sein."

Bei dieser Äußerung des Dichters lassen wir es bewenden. Der Nachwelt — die empirischen Belege.

DER WEISE JÜNGLING

„Lern in der Zeit dein Urbild finden,
Kunst geht dem Leben Hand in Hand,
es gilt den Stoff zu überwinden.
Tod ist des Lebens höchstes Unterpfand."

Mit Vierzig ließ Dehmel sein Hauptwerk, „Zwei Menschen", erscheinen. Dann schien er

bis Fünfzig fast stillzustehn. Einige Jahre verwandte er zur Sammlung seiner sämtlichen Werke. Aber bei diesem Anlaß hat er in Wahrheit drei Bände neu geschaffen. Viele neue Verse sind in die alten Bände eingeflossen, zwei Prosabände waren neu, vieles kam in völlig verwandelter Gestalt zum andern Male an das Licht.

Wir sehen drei Antriebe für diese Arbeit. Deutschheit, Gründlichkeit, Dehmelsche Geistigkeit, die alle Ekstasen in Systeme glätten möchte (wozu sich auch Goethe schon jung getrieben fühlte); ferner der Wunsch nach einer großen Fermate; endlich sogar der Gedanke, sich mehr und mehr von seiner Urform abzuwenden, einer andern, etwa der dramatischen zu; und darum seine Habe wie vor dem Beginn einer neuen Epoche zu sichten.

Dehmel fühlte sehr wohl den Aufschwung, den die deutsche Dichtersprache in den letzten zwei Jahrzehnten genommen — mit ihm und auch durch ihn — und war entschlossen, sich vor der Nachwelt seinen Teil daran zu sichern.

Manches hat bei dieser „Sturzackerei" gelitten; so hat etwa „Dante guidante" seine beste Zeile verloren. Die „Verwandlungen der Venus" haben viel selige Einsamkeit eingebüßt, um Glieder einer nicht überzeugenden Architektur zu werden. Doch sollte Niemand den Wert vieler wunderbarer Umwandlungen unterschätzen. Zwei Beispiele für diese Formvollendung.

1891: Die Flur will ruhn:
in Halmen, Zweigen
ein leises Neigen.
Aus Wiesen nun
die Nebel steigen:
ob's wohl zu hören?
Lauschen ich will ....
Still, Liebchen, still:
wir stören
ihr seliges Schweigen.
1907: Die Flur will ruhn.
In Halmen, Zweigen
ein leises Neigen.
Dir ist, als hörst du
die Nebel steigen.
Du horchst — und nun:
dir wird, als störst du
mit deinen Schuhn
ihr Schweigen.

1891: Schlaflos lieg ich, wie im Fieber
starr ich in die Schatten hin,
ob mir eben nicht ihr lieber
Augenstrahl erglänzte drin.
Ob nicht solche Grüße brächten
auch zwei Seelen sich von fern,
wie in heitren Sommernächten
fällt vom Himmel Stern zu Stern.
1907: Schlaflos lieg ich, wie im Fieber
starr ich in ein Schattenmeer.
Endlich glänzt vielleicht dein lieber
Augenstern darüber her.
Endlich! Und zwei Seelen brächten
solchen Gruß sich durch die Welt,
wie aus hohen Sommernächten
Stern zu Stern vom Himmel fällt.

Außer dieser Sammlung seiner Habe und der Habe des toten Liliencron, sowie dem „Michel Michael“ — einem Zwischenwerke — hat der Dichter von Vierzig bis gegen Fünfzig nichts geschaffen; er hat geruht.

Indessen ist er aus einem wild durchschüttelten ein himmlisch geklärtes Wesen geworden; im Kampf mit Gott ward Lucifer zu Michael erhöht. Das hat nicht er aus sich, noch ein Erlebnis aus ihm gemacht; „nur Zeit“. Will man ihm selber ein Verdienst erkennen: er ließ seinen Dämon gewähren, ließ ihm Zeit.

Der Kampf der Widersprüche, der diesen Mann seit zwanzig und dreißig Jahren geschüttelt, den er mit jedem Tage neu zu schlichten trachtete, hat sich von selbst beruhigt; der allzu große Pendelausschlag glich sich aus, bis zu jenem Gleichmaß, das den regelmäßigen Gang eines Werkes verbürgt. Leidenschaft ebbte zurück, Geistigkeit wich aus der Sphäre der Störungen fort; Tyche wurde die oberste Göttin. Einst war die Seele dieses Mannes zerklüftet vom Wettstreit der Triebe; Selbstgefühl und Mitgefühl, Tier und Gott, Bewußtsein und Ekstase schlugen immer wieder feindlich zusammen und traten doch immer neu geschlichtet ans Licht: Eros war immer der Heilende gewesen. Jetzt gleicht diese Seele wahrhaft einer glänzenden Fläche, und nur die Narben, welche Furchen wurden, geben noch am Körper Kunde von jenen Erschütterungen.

„Wenn ich sterbe," sagte der Dichter, „spielt mir Glucks Elysium!"

Von den Seinen hier zu sprechen, dünkt uns nicht der Ort und noch lange nicht die Stunde. Dehmel hat eine merkwürdige Scheu vor dem Worte Freund, und halb ironisch führt er in seinem Kapriccio „Autobiographie" an fünfzig „Freunde" mit Namen vor.

Vor allem am meisten liebte er Liliencron. „Liebe ist eigentlich nicht das rechte Wort", sagte er einmal. „Ich habe solche Freude an ihm; alles, was er tut, freut mich." Die Dokumente dieses sonderbaren Bruderbundes stehn in Liliencrons Briefen, auch in dem prachtvollen Grundriß, den Dehmel als Einleitung dazu von dem Freunde entworfen hat; vor allem in den Worten, die er über sein offenes Grab hinhallen ließ.

*

Manches ist, was den gelassenen Mann erregen könnte.

Frei, seine Wohnstätte zu wählen, lebt dieser Dichter fern von seiner Heimat, der er sich innigst verbunden fühlt, in einer Landschaft, die ihm ganz fremd war und recht fremd geblieben ist.

„O mit welchem Bangen
schaue ich manchmal vom Fenster herunter,
durch die enge Hafengasse
wie von einer Festungsterrasse,
auf den kahlen Inselrand
da mitten in dem grauen Fluß!..."

Aber es trifft ihn nicht, und er lächelt.

Nicht nur in die heimatliche Landschaft; sein größerer Wunsch: ins Volk zu dringen, bleibt ihm einstweilen unerfüllt. Vieler Völker könnte er sich rühmen*. Er sucht „das Volk". Zumindest möchte er in alle Seelen dringen, die seine Sprache reden, — höchst anonym mit seinen Gesängen, Gestalten. Da fragt er sich nicht, ob überhaupt in Deutschland, ob es um 1900 möglich sei, mit Kunst ins Volk zu dringen, wie das noch Schiller und Weber glückte; (ob nicht vielleicht die Einigung des Reiches das Volkstümliche erschwert, statt zu erleichtern).

Ein Stück Ersatz sucht er in seinem Bardentum. Denn wenn Dehmel in den Formen seines Jahrhunderts, im Konzertsaal und im Frack, seine Lieder und Gesänge rhapsodiert, ändern die Formen nichts an dem innersten Motiv, das ihn, zumindest anfangs, angetrieben. Unter allen rezitierenden Dichtern ist keiner, der so wie er aus Religiosität dies moderne Martyrium aufgenommen.

Hoch steht er, mit dem großen Ernste steht er da, mit seltener Geste seinen Ton belebend. Und wirklich ist in ihm jene ekstatische Vibration, die er vom redenden Dichter fordert: „im ganzen mehr

* Dehmel ist übersetzt: ins Russische von Lydia Lepeschkin; ins Böhmische von Rudolf Illovy, Otto Klein, Fred Bowles u. A.; ins Italienische von Tom Gnoli, Bruno Vignola u. A.; ins Französische von Henri Guilbeaux, Henri Albert u. A.; ins Englische von Jethro Bithell; ins Polnische von Josef Wittlin und Jean Paul d'Ardeschah.

Hingerissenheit als beim Rezitator, im einzelnen mehr Verhaltenheit."

Herman Bang schien, ganz Schauspieler, sein Werk, das er ganz memoriert hatte, in diesem Augenblick erst vor den Hörern zu konzipieren, — die er doch verachtete. Dehmel, ganz Dichter, gibt mit Bewußtsein seine besten Werke den Abgesandten seines Volkes preis. Jener verheimlichte die Vorbereitung, dieser betont sie. Und niemand vergißt, wer sie je sah und hörte, seine dunkle Erscheinung, die Verklärung im Ton, wie er vortrug: Die Harfe, Prometheus, Zwei Menschen, Hohes Lied.

Und doch ist dies mitnichten ein Ersatz.

Immer wieder wendet sich hierauf seine Rede. Im nächtlichen Garten — Jupiter stand ihm zu Häupten — richtete der Dichter seinen Blick in eine fremde Landschaft, auf einen italischen See. „Wer kennt uns? Eine schmale Oberschicht. Was kann die bedeuten, wenn sechzig Millionen die deutsche Sprache sprechen. — Da liegen die vielen Orte von fremder Zunge, und überall neue und überall Schicksal, — und man denkt: diese alle ahnen garnichts von dem, was man schafft ... Und fühlt doch immer: für Alle!"

Wohl mag er fühlen, in welche Gefahr sein Volk ihn grade jetzt bringt: als moderner Klassiker eingeordnet, ohne gelesen zu werden. Keinen Dichter trifft dieser Mangel an großem Echo tiefer als Dehmel, denn Mitgefühl, nicht Eitelkeit ist hier

der Urtrieb. Aber es trifft ihn wiederum garnicht, — und er lächelt.

Nun wird er leichter, wird eleganter; man kann Dehmel jetzt sogar das Rokoko preisen hören.

Nun steigt er auf die höchsten Berge; auch dies hat er erst spät geübt. Früher dürstete dieser Gaumen nach heißen Räuschen; jetzt rühmt er Gletscherluft als den kühlsten Rausch.

Und nun gibt er am Ende dieses ruhenden Jahrzehnts, an dessen Ausgang ein arbeitsvolles wartend steht, den Freunden einen kleinen Band neuer Gedichte, seit fünfzehn Jahren das erstemal*. Sie bergen alles, was jetzt an süßer Reife, was an Gleichmaß und Entzückung in ihm lebt. Fünfjährigem Burgunder gleichen sie: noch herb und schon süß.

Milder wird das Brausen der Visionen, ein reineres Anschauen kam. Was früher strahlte, nun erglüht es. Wo Verkündigungen schrien, ist nun ein Gebet.

Das Format ist kleiner, fast alle Gedichte sind kurz. Den alten großen Oratorien folgt hier die knappe „Schöpfungsfeier"; worin die Seele einer Mutter singt:

„Immer heller wird uns angezündet
rings vom Vater Geist das Flammenspiel.
Jede Kerze flimmert ihm verbündet,
jede Blume schimmert einbegründet
in sein glanzverhülltes Ziel."

* „Schöne wilde Welt".

Dies ganze Gedicht läuft ab im regelmäßigen Rhythmus Rameauscher Wechselgesänge, und ein „Morgenländisches Preislied" variiert sechs Strophen lang dieselben Reime, in der Art Platens. Und doch bedeutet das keine abtrünnige Rückkehr zur Überlieferung; nur Meisterschaft. Denn jetzt vermag dieser Dichter leicht, was ihm sonst nur selten vergönnt war: zu spielen.

Dehmel, der dionysisch oft Berauschte, erschimmert nun gleich einem apollinischen Geist.

Das Barocke, das noch die umgeformten Venus-Verwandlungen bedrängte, hier ist es fast ganz geschwunden; höchstens gibt es noch einmal eine „weltenvolle Welt" oder dergleichen.

Eros, — da ist auch Eros wieder. Ein leichter, fließender, ein endlich ganz gedankenloser Eros, und streut eine ganze Menge kleiner Gedichte aus, an die Jugend. Goetheisch sind die Titel: Entzückung, Verklärung, Benedeiung, Entrükkung.

„Einmal, Erde, wollt ich dich küssen:
ein Weib in Armen, jach Schoß an Schoß,
zu Boden stürzend in rasendem Tanz.
Da winkte ein Mädchen mir zum Reigen,
einen weißen Mantel um die Hüften,
in den tiefblauen Augen einsamen Glanz . . ."

Von aller Schwüle, aller Schwere, die noch in ihm geschwelt, auf ihm gelastet, sind diese Lieder ganz genesen. Leichter liebt er und dichtet; mehr germanisch, weniger orientalisch:

„Hab' ich schon mit dir gespielt,
als wir Kinder waren,
scheu um Nachbars Ecke geschielt
nach deinen flirrenden Haaren?

Wenn mich nur dein Atem streift,
fühl' ich uns durchs Heidekraut springen;
wenn mich deine Hand ergreift,
möcht ich mit dir ringen.

Bist du doch so schlank und schmeid,
daß ich Tag für Tag sinne:
spielst du mit mir Engelsmaid
oder Frau Teufelinne?

Denn in Nächten, da schwing' ich dich
flügeltraumwild um hohe Feuer.
O, umschling, umschlinge mich,
glühendes Abenteuer!"

Wo sind die „Störungen" nun? Ist nicht die Gegenwart wahrhaft mythisch geworden in jenem „Gebet im Flugschiff"; wo jedes moderne Wort seine Stelle hat und alles am Schlusse in den großen Schoß des einen Wortes mündet: Phantasie!

Seine Menschensucht ist sehr gestillt. Lieber blickt er nun ins Unvergängliche hinüber als auf die Menschen neben ihm. Zum erstenmal im Leben wünscht er: die Toten wiederzusehen, verwandelt:

„... Jetzt lächeln wir, jetzt lächeln wir,
wir Unvergänglichen."

Naturgefühl, menschenleer, tritt stärker vor. Hochsommerlied:

„Golden streift der Sommer meine Heimat,
brotwarm schwillt das hohe reife Korn,

wie in meiner goldnen Kinderzeit;
habe Dank, geliebte Erde!

Schwalben rufen mich hinauf ins Blaue,
weiße Wolken türmen Glanz auf Glanz,
wie in meiner blauen Jünglingszeit;
habe Dank, geliebte Sonne!"

Die Symbole haben den härtesten Ausdruck gefunden, die schlichteste Formel. Gleichnis:

„Es ist ein Brunnen, der heißt Leid;
draus fließt die lautre Seligkeit.
Doch wer nur in den Brunnen schaut,
den graut.

Er sieht im tiefen Wasserschacht
sein lichtes Bild umrahmt von Nacht.
O trinke! da zerrinnt dein Bild:
Licht quillt."

Solcher elegischen Klarheit folgt diese melodische: Zweier Seelen Lied:

„Lieber Morgenstern,
lieber Abendstern,
ihr scheint zwei
und seid eins.

Ob der Tag beginnt,
ob die Nacht beginnt,
findet euer Schein
in uns Zweien die Liebe wach.

Lieber Abendstern,
lieber Morgenstern,
hilf uns Tag für Tag
eins sein, bis die letzte Nacht uns eint."

Nun steht der Dichter und reißt nicht mehr das Schicksal an sich, nun prangt er nicht mehr in jenem

Mannesbewußtsein: dem Schicksal gewachsen! Ich und die Zukunft! Stumm sieht er nun die Zukunft vor sich stehn, mit gefesselten Händen hält sie

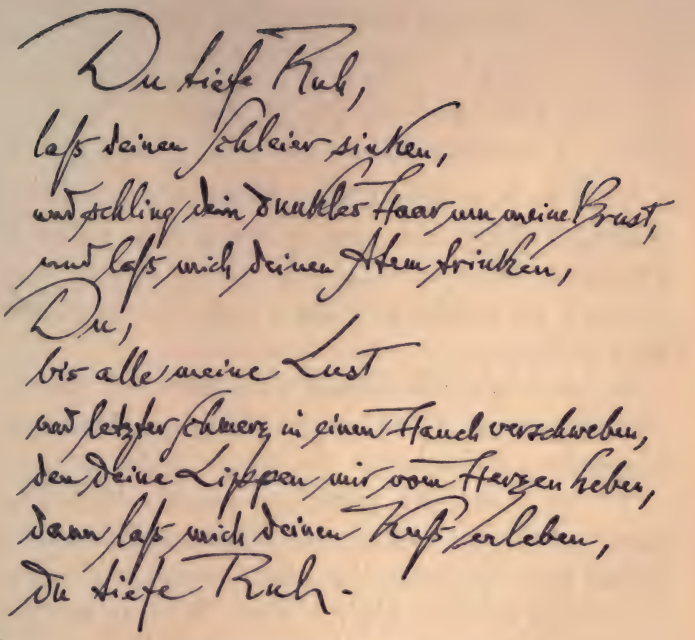
„eine geschlossene Schriftrolle,
drin mein Schicksal verzeichnet steht.
Langsam, Tag für Tag,
ringe ich deinen Fingern
Zoll für Zoll die Urkunde ab,
Zeile für Zeile.
Bis der Augenblick kommt,
wo das entrollte Papier,
eh ich das letzte Wort noch las,
meinem erschöpften Arm entfällt;
und mit gefesselten Händen
gibst du den Winden zur Sage anheim,
was ich tat."

Und wie eine Folge milden Atems und großer Herzschläge, wie am Abend schließt er das Buch mit einem Nachtgebet.

*

Den Kampf zwischen Brunst und Inbrunst, den Dehmel dreißig Jahre auf und ab gekämpft, dem freilich sind die Jüngeren entwachsen. A priori lebt in ihnen eine natürlichere Helle, die jene Naturen sich erst erringen mußten. Ist Dehmel Kämpfer von Natur —, sie sind die Tänzer.

„Ich weiß sehr gut," schrieb er einem jungen Dichter, „was euch junge Ibykusse („Götterfreunde") an mir verdrießt; vielleicht ist es aber


Du tiefe Ruh,
laß deinen Schleier sinken,
und schling dein dunkles Haar um meine Brust,
und laß mich deinen Atem trinken,
Du,
bis alle meine Lust
mit letzter Schwere in einen Hauch verschwebt,
den deine Lippen mir vom Herzen heben,
dann laß mich deinen Kuß erleben,
du tiefe Ruh.

Verkleinertes Faksimile (1911).

grade das, oder doch die schlackenhafte Mitgift von dem, wodurch ich Allzumenschlicher immer noch jünger bin als ihr, durch meine erzgründliche Inbrünstigkeit. Eines Tages, als alter Knabe, werde ich hoffentlich so geläutert sein, daß meine menschlichen Liebesgaben ganz auf euren jungen Göttertisch passen; aber die Inbrunst ist dann zum Teufel!"

Nun ist ihm das Außerordentliche gelungen: Klarheit schwebte zu ihm nieder und nahm ihm seine Inbrunst dennoch nicht.

„Glanz aus fern aufsteigenden Räumen,
Glanz aus längst versunkener Zeit,
Glanz des Mondes im stillen Meere,
Glanz der Sterne über der Wüste:
Lauterkeit . . .“

Und doch, während seine Haare silbrig werden, während Angesicht und Stimme sich wahrhaft verklären können, — gleich darauf zürnen und streiten sie wieder wie eines Jünglings Angesicht und Stimme.

Dehmel hat sich einmal über eine Art zweiter Naivität beim Künstler geäußert, einer zweiten Pubertät vergleichbar. In dieser steht er nun.

Es lügt, wer ihn erloschen nennt. Nichts ist ungerechter, als von dem so gereiften Gemüte das Feuer seines Jugendtrotzes zu fordern, nur weil es für diesen Dichter typisch war. Weil er reif geworden, klagen sie, er blühe nicht mehr.

Dies ist ein Baum, der seine Jahreszeiten hat. Man soll ihn fürder wachsen lassen.

V. VENUS FANTASIA

„Feire dich in deiner Klause,
wie kein Mensch dich feiern mag,
stiller Geist im Weltgebrause:
Dein Geburtstag ist der Schöpfungstag!“

Aber Eine laß ein, aus der Welt in deine Klause, da du nun dein Fest begehst, Sänger!, in der Mitte eines langen Lebens.

Sie tritt zu dir, zu der du flehtest:

„Leih mir noch einmal die leichte Sandale;
sage, wer bist du, holde Gestalt?
Reich' mir die volle, die funkelnde Schale,
die du mir fülltest so viele Male!
Bist du die Jugend? Werde ich alt?"

Sinnst du heute zurück: wie in immer erneuten Gestalten Venus Fantasia zu dir kam?

Kam sie nicht durch die Nacht geweht, eine geflügelte Fackel? Lag sie nicht im Schoß der Rose, deren Traum vom Lichte du belauschtest? Und im Jüngling und im Mädchen, — warst du es nicht, der sie in Sehnsucht fühlte? Der horchte, wie die Braut in ihren Kissen nächtlich rief und verging in Wünschen?

Durch die schlafende Lagune hörtest du verliebte Worte tönen, aus dem Zelt der Gondel: bis die trügerische Donna Anna in der trüben Flut verschwand. Rittest mit dem Grafen Richard durch die Nacht und durch die Waldung, wie im Wahnsinn, da er sein Weib erschlagen:

bis das dunkle Moor Mann und Pferd verschlang. In die marmorne Rotunde sahst du Klythia sommerlich treten, hin zum Bade: und sie stand mit einem Male vor dem nackten Schläfer und entfloh und ließ die Rose fallen.

Du träumtest den Sarg im Vorstadthaus, die Kammer, die den jungen Leuten zu eng geworden. Dir stammelte die Magd ihre Todesangst um das Sündenkind, das doch aus blinder Liebe stammte. Finster trug der Bergmann übers junge Eis zu früh den Wahlruf: bis sein Tod das Volk befeuerte. Strichest durch das Land mit dem singenden Landstreicher; träumtest aber von der Leichenfeier jener Fürstin, und du wurdest selber Fürst und du hast es abgeworfen, das beschwerende Krönungskleid, da die nackten Mädchen leicht vor dir zum Reigen schritten.

Don Alvaro warst du, lagest an den Lippen der verseuchten Braut und erstandest dennoch aus den Klauen der Judenpest. Rembrandt, betetest du auf zum Lichte, — fuhrst als der geschlagene Kaiser mit dem Bauern in dem Schlitten, pelzverhüllt, über Rußlands Leichenwüstenei. Bismarck warst du, Sohn der Macht, und erlauschtest deine Glocken, — und du tanztest mit dem Prinzen, Tochter der Sonne, und Krasinska wurde Polens Fürstin: pauvre coeur!

Paris, saßest du mit Hermes, da drei Göttinnen dich umbuhlten, — und Prometheus riß in brüllender Enttäuschung Stück für Stück vom Felsen-

grate: bis du hörtest, wie in dem durchwühlten Meere Mensch dem Menschen rief und Hilfe brachte.

Und zum Mond die Arme wild gebreitet, sahst du ihn aufschluchzen, Jesus, um den eignen Zwiespalt ringend, in Gethsemane. Aber eine heilige Sünderin, aus den beiden Marien verschmolzen, denen willig dein Herz sich öffnet, wies dir die Wunden von Lüsten und Schmerzen, hob dich auf zu mütterlicher Huld.

— Und stehst doch lächelnd, Wandlungsreicher!, stehst, Merlin!, in der Mitte deiner Zeit, aus allem Zwiespalt wunderbar gehoben, auf der wohlgeründeten Erde da. Bist du der Schwimmer nicht, der, schwer gerettet aus dem wilden Meere, den Strand noch streichelnd, um den er rang, mit grauem Blick zum grauen Meer zurücksieht — und sehnt sich nach dem Kampfe?

„O Fantasie,
allwissende Lügnerin
dich lieb ich,
ich Menschengeist,
ewig!“

LITERATUR

EINZELAUSGABEN DEHMELSCHER WERKE:

ERLÖSUNGEN. Gedichte und Sprüche. 6. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

ABER DIE LIEBE. Zwei Folgen Gedichte. 6. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

WEIB UND WELT. Ein Buch Gedichte. 6. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

SCHÖNE WILDE WELT. Neue Gedichte und Sprüche. 3. Aufl. Geheftet M 3.—. Gebunden M 4.—

DIE VERWANDLUNGEN DER VENUS. Erotische Rhapsodie mit einer moralischen Ouvertüre. 5. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

ZWEI MENSCHEN. Roman in Romanzen. 15. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

DER KINDERGARTEN. Gedichte, Spiele und Geschichten. 3. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

LEBENSBLÄTTER. Novellen in Prosa. 4. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

BETRACHTUNGEN ÜBER KUNST, GOTT UND DIE WELT. Essays und Dialoge. 3. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

DER MITMENSCH. Tragikomödie. Nebst einer Abhandlung über Tragik und Drama. 4. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

LUCIFER. Pantomimisches Drama. Mit einem Vorwort über Theaterreform und einem Reigenspiel: DIE VÖLKERBRAUTSCHAU. 4. Aufl. Geheftet M 3.50. Gebunden M 4.50

MICHEL MICHAEL. Komödie in Versen. 2. Aufl. Geheftet M 3.—. Gebunden M 4.—

TRAUMSPIEL FITZEBUTZE. 2. Aufl. Geheftet M 0.60

HUNDERT AUSGEWÄHLTE GEDICHTE. 20. Aufl. In Leinenband M 5.—. In Lederband M 6.—

DEHMELS GESAMMELTE WERKE
IN ZEHN BÄNDEN

Bd. I: ERLÖSUNGEN. Gedichte und Sprüche. — Bd. II: ABER DIE LIEBE. Zwei Folgen Gedichte. — Bd. III: WEIB UND WELT. Ein Buch Gedichte. — Bd. IV: DIE VERWANDLUNGEN DER VENUS. Erotische Rhapsodie mit einer moralischen Ouvertüre. — Bd. V: ZWEI MENSCHEN. Roman in Romanzen. — Bd. VI. DER KINDERGARTEN. Gedichte, Spiele und Geschichten. — Bd. VII: LEBENSBLÄTTER. Novellen in Prosa. — Bd. VIII: BETRACHTUNGEN über Kunst, Gott und die Welt. — Bd. IX: DER MITMENSCH. Tragikomödie. Nebst einer Abhandlung über Tragik und Drama. Bd. X: LUCIFER. Pantomimisches Drama. Mit einem Vorwort über Theaterreform und einem Reigenspiel: DIE VÖLKERBRAUTSCHAU.

Preis der zehnbändigen Gesamtausgabe:

geheftet . . . . . 30 Mark,
gebunden in Halbpergament . . . . . 40 Mark,
in Ganzpergament . . . . . 50 Mark.

DEHMELS GESAMMELTE WERKE
IN DREI BÄNDEN

Bd. I: ERLÖSUNGEN. ABER DIE LIEBE. DIE VERWANDLUNGEN DER VENUS. Bd. II: WEIB UND WELT. ZWEI MENSCHEN. DER KINDERGARTEN. Bd. III: LEBENSBLÄTTER. BETRACHTUNGEN. DER MITMENSCH. MICHEL MICHAEL.

Preis der dreibändigen Gesamtausgabe:

gebunden in Leinen . . . . . 12,50 Mark,
in Halbleder . . . . . 16 Mark.

WERKE VON EMIL LUDWIG

EIN FRIEDLOSER. Dichtung in vier Akten. 1903.

NAPOLEON. Drama. 1906.

DER SPIEGEL VON SHALOTT. Dichtung in drei Akten. 1907.

TRISTAN UND ISOLDE. Dramatische Rhapsodie. 1909.

SYMPHONIE:

I. EIN UNTERGANG. Drama. 1904.
II. DIE BORGIA. Schauspiel. 1907.
III. DER PAPST UND DIE ABENTEURER. Komödie. 1910.

ATALANTA. Tragische Dichtung. — ARIADNE. Ballett. 1911.

MANFRED UND HELENA. Roman. 1911. Zweite Auflage.

BISMARCK. Ein psychologischer Versuch. 1911. 6.—7. Auflage.

WAGNER ODER DIE ENTZAUBERTEN. 1913. Zweite Auflage.

DIE REISE NACH AFRIKA. Mit 42 Abbildungen. 1913. Dritte Auflage.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

BINDING SLOT: JUN 2 [illegible]

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY